Englische Philologie

Schmuck als Lebensäußerung

in den Werken Chaucers

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde bei der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Margret Schinnagel

aus Gumbinnen.

1938

Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Breslau.

Referent: Professor Dr. Matthes.

Korreferent: Professor Dr. Meißner.

Examen rigorosum: 24. Juni 1936.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Schmuck als Lebensäußerung

in den Werken Chaucers

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549821_0046

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

I. Einleitung 1
Politische und kulturelle Reife und Wirksamkeit in Deutschland, Frankreich, England.

II. Schmucktechniken 11
Zusammenwirken nationaler Errungenschaften und herrschender Geistesströmung — Technik und Material — Zellenschmelz — Niello — Schmucksteine — Glyptik (Intaglien und Kameen) — Bernstein — Filigran — Granulation.

III. Der Sinn des Schmuckes 19
Das Suchen nach größerer Ausdrucksmöglichkeit — Betonung der Tiefe — Verständigungsmittel von Mensch zu Mensch — Der erzieherische Wert des Schmuckes — Die Gesetzmäßigkeit des Körperbaus bedingt die Einteilung in Gruppen — Ausdruck seelischer Kräfte.

IV. Die Bedeutung des Schmuckes in Chaucers Dichtung 21
Ein Gesetz bestimmt die Form — An die Symmetrie gebunden — An die Richtung der Bewegung — An die proportionale Gliederung des menschlichen Körpers — Der Wunsch größer zu erscheinen — Die mittelbare Wirkung durch die Farbe — Das Gewand, ein Symbol körperlicher Vorzüge.
1. Behangschmuck
2. Richtungsschmuck
3. Ringschmuck
4. Ansatzschmuck
5. lokaler Farbenschmuck
6. Kleiderschmuck.

V. Chaucers Dichtung, eine Lebensmacht für das englische Volk . . 61
Ein Zeitalter voll innerer Spannung — Der gemäßigte Chronist — Der Einsatz seiner Persönlichkeit — Mensch und Natur als Einheit — Die Wirklichkeit des Lebens in der Dichtung — Menschen, Einheit und Teil der Natur zugleich — Dichtung bedeutet Bau am Leben — Der Weg zu Shakespeare.

VI. Literaturverzeichnis 64

VII. Wörterverzeichnis 67

„Der Bau am Leben ist Gegenstand der Dichtung".

Wenn folgende Arbeit sich die Aufgabe stellt, Schmuck als Lebensäußerung aufzufassen und darzustellen, so muß wohl erklärt werden, wie die Verfasserin zu dieser Betrachtungsweise gekommen ist.
Beim Lesen von Chaucers Werken ging es mir auf, daß er und seine Zeit der heutigen im seelischen Grundgefühl ähnlich seien, ja ich glaube, man darf so kühn sein zu sagen, daß die seelische Grundhaltung die gleiche sei — bei natürlich völlig verschiedenen Ausdrucksmitteln. Und ich glaube auch, daß Chaucer instinktiv weiß, daß nichts Äußerliches allein äußerlich ist, sondern von innen heraus bestimmt, d. h. vom Grundgefühl der Menschen dieser Epoche geformt ist. Ich glaube dies, weil jeder wahrhafte Dichter eines Volkes in diesem Sinne Dichtung geschaffen hat und damit sein Volk hat bildnerisch formen helfen. Aber auch die Menschen seiner Zeit müssen dies Bewußtsein, das Chaucer auszudrücken verstand, in sich getragen haben, denn wenn ein Dichter seine Gedanken mitteilt, so kann er nur dann verstanden werden, wenn er in dem Leser Gefühle anspricht, die irgendwie schon in diesem angelegt und vorbereitet waren, und die nun, durch die Gefühlseröffnung durch den Dichter, wirksam werden. Daß aber Chaucer verstanden und gehört wurde, beweisen die vielen erhaltenen Handschriften seiner Werke und der Einfluß, den er auf seine Zeitgenossen, auf seine unmittelbaren Nachfolger und später auf Shakespeare und die Romantik ausübte, und daß ihm England den ehrenwerten Namen des Vaters der englischen Dichtung gegeben hat. Chaucer ist also eine Stufe gleichsam, auf der die Späteren aufbauen, und somit ist er eben kein Einzelner, sondern ein Glied, ein besonders begnadetes freilich, in der Entwicklung des Volkes.

Da in den Dingen des täglichen Lebens sich der Formwille und das Stoffgefühl eines Volkes am stärksten ausdrücken — mehr als Worte sprechen diese Sinnbilder — möchte ich versuchen zu zeigen, daß auch am Schmuck (warum gerade am Schmuck, wird sich später zeigen), einem scheinbar so äußeren Tand, der Anbruch und Aufbruch einer neuen Entwicklungsstufe des englischen Volkes spürbar ist.

Chaucer zeigt schon ganz bewußt, scheint mir, Menschen, die nicht mehr durch das Klosterfenster die Welt sehen, er zeigt uns Menschen, die von der inneren Grundhaltung heraus sich das Leben bauen, von innen nach außen gehen, Menschen, deren Inneres die Form bestimmt, d. h. deren Kleid die Stimme der Seele ist.

Wenn Chaucer uns Schmuck und Prachtgewand beschreibt, so ist ihm das mehr als Hülle, als Werk, als Schale, denn was in Wirklichkeit an Schmuck in seiner Zeit gemacht und beklatscht worden ist, das fesselt ihn kaum. Wir werden sehen, Chaucer fragt stets nach dem Menschen selbst. Seele und Kleid verhält sich ihm wie Kern und Schale. Chaucer zeigt das Streben und Wünschen einer Epoche, das die Hülle des Körpers durchdringt und aus Mensch und Kleid ein eindrucksvolles Ganzes schafft. Und ich werde zu zeigen haben, wie Chaucer und die Menschen in seinen Werken ständig allein nach Ausdruck streben.

Dieses alles umfassende Streben nach Ausdruck fesselte mich an Chaucer, weil ich glaube, daß es gerade dies Streben ist, was unserer Zeit naheliegt und verständlich ist. Damals stellte sich eine Gruppe Menschen gegen solche, die sich noch geborgen fühlten im Anschauen der Welt als mikrokosmisches Bild des Makrokosmos und sagte einer Welt den Krieg an, die lediglich vom Eindruck lebte.

So wie unsere Zeit sich eine neue Welt baut — so baute auch jene Zeit an einer neuen Welt. Beider Zeiten Streben geht nach Ausdruck — und ihr Geheimnis und ihre Kraft ist die Inbrunst.

Wie dieser Ausdruckswillen sich kundtat im Schmuck des Kleides und Körpers, ist aufzuzeigen.

Ich glaube, daß der Versuch sich lohnt und seine Berechtigung hat, weil er Beziehung und Sinn für die Gegenwart hat.

I. Einleitung.

Im allgemeinen ist das spätere Mittelalter gekennzeichnet durch die Stadtwirtschaft, deren Träger fast ausschließlich die Bürger sind, deren Hauptbestandteil wiederum in Gilden und Zünften vereint war. Das Bürgertum formt den Ausdruck des Denkens und Empfindens in dieser Zeit.

Um nun den Beweis durchführen zu können, daß Chaucer eine reife Frucht auf der damaligen Entwicklungsstufe seines Volkes mit seiner insularen Lage war, ist es nötig, in großen Zügen erst einmal auf die verwirrende Fülle von Gegensätzlichkeiten der drei Länder des damaligen Kultureuropa hinzuweisen.

Das Hochmittelalter ist das Zeitalter der Deutschen. Im 12. Jahrhundert sehen die damaligen Kulturnationen auf Deutschland, und es war ihr Maßstab und Vorbild für viele Dinge des feinen Lebens. Die Deutschen waren die Träger einer Weltherrschaft von nie gekanntem Ausmaß.

Da brachen mit dem plötzlichen Tode Heinrichs VI. die Vorherrschaft der Deutschen und die Universalmonarchie fast wie an einem Tage zusammen. An Stelle der Monarchie trat die Fürstenaristokratie, was die Auflösung des Reiches bedingte. Der Verfall des Königtums zog den Verfall des Rittertums nach sich. Damit war ein bedeutendes Merkmal und die wichtigste Wurzel des hohen Mittelalters aufgegeben, die Bindung des Einzelnen an eine große Gemeinschaft.

Von diesen Gemeinschaften, Lehnsverband, Stamm, Berufsstand und Kirche war nur die letztere übriggeblieben. Durch sie allein war der einzelne Mensch noch in internationalen Zusammenhang hineingestellt. Gnadenlos offen spiegelt sich der Niedergang dieser großen Zeit des deutschen Rittertums in der zeitgenössischen Literatur wieder.

Das Fehlen einer überragenden Macht ist das sinnfällige Kennzeichen des späteren deutschen Mittelalters. Die Entwicklung der Einzelstaaten beginnt sich in den Vordergrund zu drängen. Durch den Niedergang der päpstlichen Macht wird dem Wachstum der neuen Geistesbildung der Weg geebnet. Daher hat in dieser Zeit die Kulturgeschichte höhere, notwendigere Bedeutung als die politische.

Die gewaltige Ausdehnung des Weltverkehrs zur Zeit der Staufer hatte den Aufschwung der deutschen Städte zur Folge. Ihre Bedeutung liegt jetzt ausschließlich auf kulturellem Gebiet. In so einer blühenden städtischen Gemeinschaft entwickelt sich das persönliche Selbstgefühl vom Eigenwert, der nach außen hin zur Wirkung drängt. Der Handel mit England, Skandinavien und Rußland einerseits, und mit dem Orient und Italien andererseits blüht.

Wirtschaftlich gesehen ist das Deutsche Reich damals die natürliche Verbindung zwischen West und Ost. Aus dieser Begebenheit heraus erlangten die deutschen Bürger das Handelsmonopol der Nordmeere als Vermittler jener Wirtschaftsgebiete. Die Bewohner dieser blühenden Städte sind Bürger. Sie sind in Geschlechter und Zünfte geteilt. Letztere fassen den gesamten Handwerkerstand der Stadt zusammen. Der Meister war noch kein Unternehmer, sondern Alleinschaffender — Künstler.

Ihr Selbstbewußtsein, das Wissen um ihre Leistung und ihre Notwendigkeit, auch für die reichen Bürger ihrer Stadt, an deren Pracht und Glanz des schönen Lebens sie sich zu mindest mittelbar beteiligten, — wenn wir nur einmal an den kostbaren Schmuck und die kunstvollen, stoffreichen Kleider denken, — gibt ihnen bald einen Anflug von Hoffart und Stolz. Ihr Streben geht dahin, ihrer Stadt und sich selbst ein würdiges Aussehen zu geben. Dieses Streben nach Glanz zeigt sich deutlich in den vielen Stiftungen von Altären, Kirchenfenstern und Kapellen, vor allem aber am Bau der Pfarrkirchen und der prächtigen gotischen Dome, deren Baumeister Weltliche waren — Weltliche auch malten die Heiligenbilder auf Goldgrund, von denen noch Kaiser und Bettler in gleicher Weise ergriffen waren.

So waren die deutschen Menschen, die sich an einem Abend im Zunfthaus oder auf dem Rathaus versammelten, mit der Welt verbunden, und England, Skandinavien und Rußland, die Landwege durch Ungarn und Rumänien, Krakau, Warschau und Lemberg bedeuteten für sie alles andere als ein Wunder. Weltoffen war das deutsche Bürgertum damals und bewahrte dennoch seine Eigenart. Die Verbindung mit der damaligen Welt hatte sie weitsehend gemacht und sie früher aus ihrer Schwere gelöst. Der natürliche Mensch trat nach und nach in den Mittelpunkt des Interesses und gab damit dem Realismus des spätmittelalterlichen Kunstgefühls die Begründung. Die Naturverehrung wächst, wenn man auch noch nicht mit voller Überzeugung der Schönheit des Irdischen in seiner Blöße zu dienen vermochte. Die Kraft dazu stählte sich der deutsche Geist erst an der Renaissance des griechischen Geistes. Der Sündengedanke war nun einmal zu gewaltig uns Deutschen durch unsere geschichtliche Entwicklung aufgedrängt, so daß wir für Jahrhunderte nicht umhin konnten, mehr als in ande-

ren Ländern, die Schönheit in das Gewand der Tugend zu hüllen, auf daß sie zur Kultur werden konnte. Jetzt im 14. Jahrhundert ist es fast, als sei eine Stockung des Geistes eingetreten; es ist, als sei ein Gebäude fertig, und der Geist seines Schöpfers ruhe aus für die neue Tat. Die gereimten Ritterepen werden umgegossen in neue Form — das Bedürfnis nach Prosa bringt etwas Neues.

Einem neuen Geistesleben schlechthin wird hier in Deutschland der Weg bereitet; neuer Boden für eine neue Weltanschauung reifte in Deutschland heran, das zum Bahnbrecher für die Völker des nordischen Lebensraums berufen war. Muße und innere Sammlung für große Kunst war in dieser gärenden und drängenden Zeit voller innerer Widersprüche nicht, und daher hat auf geistigem Gebiet das Deutschland des 14. Jahrhunderts nicht nach außen gewirkt.

*

Anders lag die Entwicklung in Frankreich. Die Machtstellung der französischen Könige entwickelte sich nur langsam, dafür aber ist sie um so fester begründet. In dem dauernden Kampf mit England verschaffen sich die französischen Könige als tatkräftige Führer nationalen Widerstandes Geltung und die nötige Machtstellung. Begründer und Träger dieses sich bildenden Nationalbewußtseins ist vor allem das Bürgertum der Städte, das die Könige fördern als Waffe gegen den aufsässigen Hochadel. Anfang des 13. Jahrhunderts hat sich der französische König aus Lehnsträgern bereits Untertanen gemacht; die staatliche Zentralgewalt ist im großen und ganzen hergestellt.

Frankreichs Stadtwirtschaft im späteren Mittelalter ist weit früher als die deutsche und englische zur Bedeutung gelangt. Im allgemeinen weisen die französischen Städte keinen regen Außenhandel auf. Weit mehr blüht ihr Binnenverkehr. Der Handwerkerstand gelangte erst unter Philipp II August in seiner Zusammensetzung zu Verbänden zur Verbreitung. Nie sind in Frankreich alle Gewerbe in Zünften vereinigt gewesen. Die französischen Zünfte sind stets vom Stadtherrn abhängig und ihm leistungspflichtig geblieben. Hier liegt ein tiefgreifender Unterschied zu Deutschland und England.

Wenn wir nach den ländlichen Wirtschaftszuständen fragen, so ist es leicht verständlich, daß der Aufschwung des Verkehrs tiefgreifende Veränderungen dem Bauern brachte. Die ersten Jahre des Aufschwungs hatten den Landbewohnern manchen Vorteil gebracht, bald aber verringerte sich ihr Lebensraum und ihre Lebensmöglichkeit derart, daß es zu Bauernaufständen kam. Sie haben in England und Deutschland ihre Parallelen; aber in Frankreich brachen sie zuerst los. Es kann nicht Wunder nehmen, daß solche Aufstände gerade jetzt sich in Frankreich

austobten, denn Frankreich war der Kriegsschauplatz des Hundertjährigen Krieges, seine Stätten wurden verwüstet, seine Bürger- und Bauernschaft durch Brand oder Raub um ihre Habe gebracht.

Politische Ruhe oder Kriegsnot bedingen auch in Frankreich Blüte und Verfall der Kultur. Der Höhepunkt seines mittelalterlichen Kunstschaffens liegt im 11. und 12. Jahrhundert. Auf Frankreichs Boden erwuchs damals die Gotik, der Minnesang und die Kreuzzugsidee.

Im Süden blühte der Minnesang bis zu den Albigenserkriegen, die das Land für Jahrhunderte stumm machten. Im Norden haben wir im 13. Jahrhundert den bretonischen Sagenkreis, in dessen Mittelpunkt die Versromane des Chrétien dû Troyes stehen, die dazu bestimmt schienen, Anregung und Einfluß für das Abendland zu geben und von Deutschland, dem eifrigen Schüler, übertroffen zu werden. Das 14. Jahrhundert bringt Frankreich keinen schöpferischen Auftrieb. Gereimte Ritterromane und die Romane der Tafelrunde werden in Prosa umgeschrieben. Dieses Jahrhundert lebt zum großen Teil von dem Erbe der Blütezeit. Die politische Unruhe, die Not und Verwüstung, ließen keinem großen Künstler Gestaltungsraum für seine Ideen. Englische Beutezüge und innere Aufstände hatten Frankreich im 14. Jahrhundert so verwüstet, daß Petrarca sagen kann: „Ich konnte nicht glauben, daß dies das nämliche Frankreich sei, das ich früher so reich und blühend gesehen hatte: nichts als schreckliche Einöde und äußerste Armut, das Land unbestellt, die Häuser Ruinen."

*

Das 13. und die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts der englischen Geschichte sind erfüllt mit Kriegen gegen Schottland und Frankreich. Diese fortwährenden Kriege stärken das englische Nationalgefühl. Die Heranziehung des niederen Adels und der Bürger zum Parlament begann sich auszuwirken.

Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts ist eine Wendezeit für England. Das Rittertum ist überaltert und aus Bürgertum und niederem Adel erwächst eine neue gesellschaftliche Gemeinschaft, die Gentry, die dazu bestimmt ist, Erbe und Hüterin der mittelalterlichen Kultur zu werden.

Diese Zeit ist bestimmt vom Mittelstand, wovon Chaucer uns einen lebhaften Eindruck vermittelt — ganz im Gegensatz zu seinem französischen Zeitgenossen Froissart, der noch glühend die tapferen Ritter preist. Da die sogenannten *middle classes* das Bild dieser Zeit beherrschen, erscheint nur als natürliche Folge davon, daß sie zu ihrer Herrschaft sich auch ihrer Mittel bedienen, d. h. daß sie englisch sprechen —

denn der Hof war ja bis zum Ende des 14. Jahrhunderts französisch. So wird 1350 das Englische wieder Schulsprache, und 1362 wird die bisher französische Gerichtssprache ebenfalls durch das Englische ersetzt.

Aus den Wirren der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts stieg England zu höchstem Glanz empor — die Frankreichzüge hatten ungeheure Beute eingebracht — um am Ende des Jahrhunderts unter der würdelosen Regierung Richards II. wieder in Wirren zu versinken. Die Glanzzeit erfüllt die Regierung Eduards III. Unter ihm beginnt eine neue Periode englisch-französischer Kriege. Die erste Zeit dieses Hundertjährigen Krieges war mit großen Erfolgen gekrönt: Der Friede von Brétigny bestätigt den Engländern den Besitz von halb Frankreich; außerdem sind sie 1346 in Schottland siegreich.

Aber der tatkräftige Herrscher altert frühzeitig, umgibt sich mit schlechten Ratgebern und vermag nicht mehr die Ordnung in seinem Lande aufrecht zu erhalten. Nach der Niederlage von La Rochelle, 1372, gehen alle früher errungenen Vorteile verloren. Der Nachfolger Eduards III., ein elfjähriges Kind, konnte in diesem Machtkampf zwischen England und Frankreich keine Entscheidung bringen. England war ohne Führer. Frankreich aber besaß in Karl V. damals einen klugen mit Bedacht und Erfolg handelnden König.

Unter Eduards Regierung zeigt sich deutlich Verfall und Ende des Rittertums. Er ist bemüht, die ritterlichen Ideale noch einmal zu beleben, jedoch das Altern dieses mittelalterlichen Lebensgefühls konnte er nicht aufhalten. Das ritterliche Mittelalter ging jetzt auch in England zur Ende.

In der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zerfällt auch der Besitz der *landlords* immer mehr. Jahrelang ist ihr Land unbebaut. Um 1350, nach dem Schwarzen Tod, steigen die Löhne und Lebensmittelpreise oft bis zum Fünffachen. Die Herren versuchen die Bauern wieder zu unterdrücken und sie zur Arbeit zu zwingen. Diese aber, einmal freigesprochen, unterwerfen sich nicht mehr. Die Bauernaufstände von 1381 sind der nächste Markstein in der Geschichte des *manor,* des Lehnssystems, das die Bauern abzuschaffen wünschten. Der Zerfall der Feudalherrschaft ist ein langsamer Wandlungsprozeß, dessen Keime in den Ausnahmen und Widersprüchen der mittelalterlichen Gesetze ihre Wurzel haben.

Handel ist das charakteristische Merkmal der Städte. Alle streben sie nach Unabhängigkeit, die sie mit königlicher Unterstützung auch um 1300 tatsächlich erreicht haben. Jedoch gewann das Maß ihrer Unabhängigkeit längst nicht das der französischen Kommunen und erst recht nicht das der deutschen Städte. Nirgend auf dem Kontinent gelangten die Kaufmannsgilden zu solcher Blüte und Verbreitung wie

in England. Ihr Interesse war in erster Linie darauf gerichtet, denen, die nicht zur Stadt gehörten, den Handel innerhalb ihrer Stadtmauern zu verbieten. Um politische Macht konnten sie nicht kämpfen, da die königliche Macht zu stark war. In England gab es daher auch keinen Streit zwischen Handelsgilde und anderen wirtschaftlichen Gewalten. Hier fehlte das Moment, das gerade der deutschen Gilde ihr Gepräge gab, völlig. Deshalb war es für England auch kein Problem, ob und inwieweit seine Gilden sich aus Handwerkern und Handelsleuten zusammensetzten.

Die Aufgaben einer Gilde bestanden im Überwachen des Gewerbes, im Prüfen der Güte der Waren und im Festsetzen der Preise, der Löhne und der Arbeitsstunden. Das Tragen einer bestimmten Tracht zeichnete die Mitglieder der einzelnen Gilden aus, was später nur ein Vorrecht der reicheren Mitglieder blieb. Oft waren sie zu einer religiösen Bruderschaft zusammengeschlossen. Davon berichtet Chaucer in seinen Canterbury-Tales:

An Haberdassher and a Carpenter
A Webbe, a Dyere, and a Tapicer,
Were with us eek, clothed in o liveree,
Of a solempne and greet fraternitee.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Wel semed ech of hem a fair burgeys,
To sitten in a yeldhalle on a deys. A 361 ff.

Die besondere Pracht hob sie von den anderen Bewohnern der Stadt ab und gab ihrer Person Ansehen und Würde. Dieses gesteigerte Selbstgefühl nahm allmählich derart zu, daß sie sich berechtigt glaubten wie gesetzliche Beamte zu handeln. Sie machten sich so unabhängig und wurden so aufsässig, daß der Staat sich genötigt sah einzugreifen. Die Gilde unterlag den angreifenden Kämpfen der von der Regierung gestützten Stadtbeamten. Zuerst gaben sie ihre Spiele und ihre Bühne auf, dann entglitt ihnen die Kontrolle über das Gewerbe und den endgültigen Todesstoß versetzten ihnen die geldgierigen Monarchen und der wachsende Kapitalismus des 16. Jahrhunderts.

Solange wir Zeugnisse über England haben, wissen wir auch, daß Handel über den Kanal hin mit Frankreich und Norddeutschland geführt wurde. Der Mittelmeerhandel ging über die Messen von Beaucaire oder der Champagne nach England.

Trotz dieser Handelsausdehnung erreichte England im Mittelalter doch nie die Seite des Mittelmeerhandels oder die Bedeutung eines

Mittlers zwischen zwei Welten wie Deutschland, das den Handel des Ostens mit dem des Westens verband. Gereist wurde in dieser Zeit viel. Einen bedeutenden Faktor hierzu bilden die Pilgerfahrten. Die ehrfürchtige Bewunderung für das Leben der Heiligen führte zu der Sehnsucht, etwas von ihnen zu besitzen, weil man glaubte, daß diese Stücke einen Teil von ihrer Tugend an sich hätten. Im eigenen Lande reiste man zu St. Alban oder zu St. Edward the Confessor at Westminster, zu St. Edmund at Bury, St. Cuthbert at Durham, zur Blessed Virgin at Walsingham oder Lincoln, zu St. Thomas of Canterbury, wie Chaucers Pilger, zu St. William of York, zu St. Niman of Withorne in Schottland u. a. Für Pilgerfahrten ins Ausland stand an erster Stelle Palästina, dann Rom. Ein berühmter und viel besuchter Heiliger um 1400 war St. James of Compostella in Nordspanien. Auch Chaucers Priorin hatte einige von den bekanntesten Wallfahrtsorten besucht:

> At Rome she hadde been, and at Boloigne,
> In Galice at seint Jame, and at Coloigne. A 465 ff.

Die Wallfahrer durchzogen ganz Frankreich, um dahin zu gelangen.

Im Kriegsfalle — und es gab nur ganz wenige Jahre des Friedens — wurden die Männer zusammengerufen, und es ging nach Frankreich oder Flandern hinüber. Die großen Messen von Beaucaire und Köln zogen Kaufleute auf den Kontinent. Auch in England selbst wurde gereist. Die großen Landbesitzer hatten ihren Besitz in verschiedenen Grafschaften, und so reisten sie herum. Auch Bauern und Arbeiter reisten im Auftrage ihrer Herren. Dennoch bedeuteten diese Reisen nicht viel mehr als einen Ausflug in bekanntes Land, das viele vorher auch schon besucht hatten — kein Neuland —. Das Beförderungsmittel war meist das Pferd; Frauen ritten immer zu Pferde, Edelfrauen seitwärts, alle anderen im Herrensitz. Chaucers Prioresse sitzt *sideways*, die Frau von Bath sitzt *astride*.

Keinen Engländer aber trieb damals die Entdeckersehnsucht, etwa eines Marco Polo aus Wissensdrang und Tatenlust.

Das drückt auch Englands Literatur aus.

100 Jahre lang nach der normannischen Eroberung haben wir kein Zeugnis englischer Dichtung. Die ersten Denkmäler stammen vom Ende des 12. Jahrhunderts. Aber es sind nichts als fromme Schriften, Predigten und Lehrgedichte in Prosa und in Versen. Sie beherrschen das literarische Feld Englands bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. In großem Umfang sind sie wörtliche Übertragungen aus dem Lateinischen oder Französischen. Nirgends ein Urerlebnis, das zur Gestaltung drängt. Das einzige, was sie zu englischem Volkstum in Beziehung setzt, ist die englische Sprache, in der sie geschrieben sind, und lediglich der Fortschritt der Form kann heute noch den Forscher an dieser toten

Literatur fesseln. Der Verfasser des Pricke of Conscience gibt selbst zu, daß er keinen Sinn für das Schöne habe:

> For I rek noght, thogh the ryme be rude,
> If the maters thar- of be gude.

Das wenige, was von weltlicher Literatur gemacht wurde bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, zeigt ebenfalls wenig Ursprünglichkeit und ist auf französische Werke begründet, von ihnen angeregt und beeinflußt. Lange Rittergeschichten in Versen dienen hier dem Vergnügen und der Unterhaltung, während in Frankreich Ende des 13. Jahrhunderts die Ritterpoesie der Prosa den Rang abtritt. Mitte des 14. Jahrhunderts regt sich der satirische Geist, der mit der Fabel zugleich seinen Einzug in England hielt. Zur selben Zeit schwindet auch die fremde Beeinflussung. Die Art der Darstellung läßt erkennen, daß Poet und Publikum nicht mehr französisch denken und empfinden. In noch stärkerem Maße tritt dies bei den politischen Liedern hervor, die im 13. Jahrhundert auftauchen. Zunächst noch französisch und lateinisch geschrieben, dann aber seit Eduard III. ausschließlich englisch. Unter seinen ersten siegreichen Regierungsjahren feiern viele politische Lieder diese Triumphe. England folgt aufmerksam den Ereignissen. Frankreich war nun sein Feind. Laurence Minot, Hofsänger Eduards III., besingt die Siege in Schottland, Flandern und Frankreich, worin Eduards Soldaten stets strahlende Helden und alle Feinde Schurken und Verräter sind. Von diesen Liedern ist nicht der Fortschritt der englischen Literatur zu erwarten, so sehr sie auch Zeugnis nationaler Einheit sind. Das erzählerische Moment fehlt ihnen völlig; sie tun wenig mehr als Lob und Beschuldigung zusammenhäufen.

Schottlands König ist gefangen, Frankreich gedemütigt, Minots Lieder verkünden den Ruhm über ganz England — dies sind die ersten Jugendeindrücke Chaucers.

Es ist bemerkenswert, daß erst vier Jahrzehnte später das politische Glück fördernd auf die Literatur wirkte. Gerade in den unglücklichen Jahren, zwischen 1360—1400, erscheinen die besten Werke, in einer Zeit, als der Schwarze Tod im Lande wirkte, die *Peasent's Revolt* tobte, und Wycliff zeigt, wie notwendig die Kirche eine Reform brauche.

Die Verserzählung ist die Ausdrucksform der ersten Blütezeit englischer Literatur. Ihre Prosa entwickelt sich nur langsam. In Frankreich dagegen schreiben Joinville schon im 13. und Froissart im 14. Jahrhundert ihre Prosawerke, und Italien konnte sich seines Boccaccio rühmen. Die englische Prosa besteht nur in Übersetzerarbeit aus dem Französischen oder Lateinischen. Selbst Chaucers Prosa ist nichts anderes. Sein „Boethius" ist eine Übersetzung aus dem Lateinischen; the

Tale of Melibeus lehnt sich an Jean de Meung an, und des Parsons Tale ist zu großen Teilen aus der berühmten französischen Predigt „La Somme des Vices et des Vertus" übersetzt. Alle Prosaschriftsteller jener Zeit sind lediglich Übersetzer. Nur einer übersetzt nicht — er hatte ein ursprüngliches Erlebnis im Herzen, das er in englischer Prosa seinem Volke mitteilte — Wycliff. Er wehrte sich gegen Papstherrschaft und katholisches Dogma.

Das bekannteste neben Chaucers Werken wurde Langlands „Piers Plowman". Die äußere Form ist zwar auch von dem Kontinent übernommen, aber inhaltlich atmet es englischen Zeitgeist, es ist volksnahe. Ein Kunstwerk freilich ist es nicht und auch vom Verfasser nicht als solches gedacht; es ist ein Erziehungswerk für die Christen. Ihm fehlt die Kunst der Komposition; es ist ein wahres Labyrinth von Allegorien und Bildern, und die Charakterzeichnung schwach. Langland fehlte Blick und Klarheit des wahren Künstlers.

Chaucers Zeit- und Altersgenosse ist John Gower. Er schrieb seine Werke in Latein und Französisch, nur sein letztes erschien in englischer Sprache, vielleicht beeinflußt durch den Erfolg, den Chaucers englisch geschriebene Werke hatten. Er ist der letzte anglo-normannische Dichter, der aber doch auch schon auf sein Land stolz ist.

Er sagt dies selbst am Ende der „Vox Clamantis", wo er Richard II. bittet, die Tugend wieder an den Hof zu bringen, und die Stimme des Volkes zu hören, die oft die Stimme Gottes sei. Die „Confessio Amantis", 1383/84, sein einziges englisches Werk, ist eine Rahmenerzählung, die aber nichts mehr als eine mächtige Anhäufung von Geschichten ist. Er sagt im Prolog, daß Richard II. ihn beauftragt habe, dieses Liebeslied zu singen; aber mit einem Seufzer bekennt er:

> For thilke cause, if that ye rede,
> I wolde go the middel weie
> And wryte a book between the tweie,
> Somwhat of lust, somewhat of lore,

Gower ist ohne Humor und mehr Moralprediger als Dichter; alles, was er sieht, vergleicht er mit seinem Ideal und möchte nicht aufhören, gegen die Unmoral zu predigen. Chaucer nennt ihn treffend „the Moral Gower". Er sieht die Wirklichkeit und nur die Wirklichkeit — weil in ihm kaum eine Spur von der Freude am Leben ist. Ein unmeßbarer Abstand trennt ihn damit von Chaucer. Gower ist ein Talent — ihm fehlt die ausgeglichene innere Ruhe und der versöhnende Blick des Genius, um auch den Schatten lieben zu können wie Chaucer.

Seite an Seite stehen die Werke dieser Zeitgenossen. Wenn man in beiden liest, kann man erst recht Chaucers Größe ermessen, und verstehen, was er dem englischen Volk bedeutet — wie er sein Volkstum bildnerisch mitgestaltet hat.

*

Wir haben nun gesehen, wie verschieden die Entwicklung der drei damaligen Kulturländer, Deutschland, Frankreich und England war, daß sie alle schon ihr persönliches Gepräge hatten, und wir erkennen, daß Englands Entwicklung durchaus insular ist. Die damals geltenden Kulturerscheinungen nimmt es nur zögernd auf: für ein universales Kaisertum als Beschützer der Christenheit des Abendlandes fehlt ihm jedes Verständnis. Die Auseinandersetzung zwischen weltlicher und kirchlicher Macht wird für England kein Problem. Das Volk läßt diese Auseinandersetzung kalt; von einem begeisterten Feuer für die Kreuzzugsidee ist England nie ergriffen worden, und selbst der Minnesang hat dort nur ein bescheidenes Echo gefunden. Englands Werden hat seine eignen Wege. Es war im 13. Jahrhundert noch befangen in einer gewissen Kindlichkeit durch die Jahre anglo-normannischer Vorherrschaft, weil es den Überlegenen ohne weiteres anerkannte. Im 14. Jahrhundert aber zeigt sich, daß der Sinn für das Irdische erwacht, und man beginnt, den Menschen in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen. Der Wortführer dieses Fortschrittes ist Chaucer. Und alle Theorien und Künsteleien sind unsinnig, die wahrhaben wollen, daß z. B. Chaucers Canterbury-Tales das Motiv der sieben Todsünden zugrunde liege, oder daß sie eine Satire, eine Komödie der Menschheit, seien. Wer diesen englischen Dichter ohne Vorurteil mit offenen Augen liest, der erlebt, daß er nichts wollte, als ein Beispiel englischen Volkslebens geben zur angenehmen Unterhaltung des Hofes. Ist das nicht genug, wenn ihm beides gelang, und bedeutet seine Dichtung nicht Bau am Leben seines Volkes, wenn er Menschen verschiedener Herkunft einander näher brachte?

II. Schmucktechniken.

Das Zusammenwirken der nationalen Errungenschaften und der herrschenden Geistesströmung zeigt auch die Kunst, die im allgemeinen gesehen das ganze Mittelalter hindurch mit Kunstgewerbe gleichzusetzen ist. Denn diese Kunst dient noch. Sie diente dazu, den Glanz des eigenen Lebens zu erhöhen, d. h. die Kunst war mit der praktischen Lebenskultur verbunden.

Die Mode gehört auch zur Kunst, sie ist ein Faktor, der die Kultur ausmacht und bestimmt, sie ist ein Begriff für zeitweise gültige Kulturformen. Der Schmuck, der uns weiterhin allein noch beschäftigen soll, ist ein Bestandteil der Kleidung, und seine Veränderung wird durch den Wechsel des Geschmacks hervorgerufen.

Jede Zeit wird nun das Material zum Ausdrucksmittel wählen, das ihrem Kunstwollen am meisten entgegenkommt. So entsprechen der Monumentalität romanischer Kunst, der Tendenz zum Massiven, Bronze und Kupfer mehr als die Edelmetalle, die Feinarbeit beanspruchen, was der Einfachheit und Eleganz der frühen Gotik als Ausdrucksmittel aufbewahrt blieb. Unmittelbar darauf folgte der Rückschlag, der Kompliziertheit der Formen und der Breite kundtut. Die Neigung zur Bewegtheit herrscht vor und die Ungeklärtheit der Linienführung. In Plastik und Malerei setzt dann im 14. Jahrhundert eine große Umwandlung ein. Die Mode aber hält in der Tracht nicht Schritt. Männer und Frauen tragen die gleichen, langfließenden Gewänder und capeartigen Mäntel wie im 13. Jahrhundert. Es bot sich also auch keine andere Gelegenheit, Schmuck anzubringen. Anders ist es aber mit der Form und dem Inhalt der Darstellung.

Ehe wir uns aber nun dem Inhalt zuwenden, muß noch ein Streiflicht auf die reine Technik des Schmuckes geworfen werden.

Es liegt nicht im Sinn und im Ziel der Dissertation, sich so weit mit der Technik auseinanderzusetzen, daß man nach dem Lesen des Kapitels etwa selbst diese Dinge fertigen könnte. Es sei betont, daß hier nur so weit von Technik die Rede sein soll, wie es notwendig ist, um die Dinge, die späterhin zu beschreiben sind, wirklich plastisch und bunt vor Augen zu führen — weil es sich bei der an den Schmuckstücken verwandten Technik heute oft um verlorene oder nur sehr

wenig bekannte Künste handelt, und insoweit die Beschreibung der Herstellungsart als Hilfsmittel dient, das Zeitgefühl, die Ausdrucksmittel und den Ausdruckswillen des 14. Jahrhunderts greifbar zu einem anschaulichen Bilde formen zu können.

Die Technik beim Schmuck und Zierat war bisher dem verwendeten Material entsprechend verhältnismäßig roh. Die Erfindung neuer Techniken, vor allem auf dem Gebiet des Schmelzes und des Steinschnittes bringt zartere und leuchtendere Ausdrucksmöglichkeiten. Die neue bewußte Betonung von Tiefe in Plastik und Malerei zeigt sich auch beim Schmuck.

Der größten Beliebtheit und weitesten Verbreitung erfreuten sich im 14. Jahrhundert die Zellenschmelzarbeiten: das Email und das Niello; letzteres eine Kunst, die in der Neuzeit, außer in Rußland, vergessen wurde.

In der Schrift des Mönches Theophilus (12. Jahrhundert) „Schedula diversarum artium" haben wir die fachmännischen Äußerungen für die Zellenschmelztechnik des Mittelalters. Er ist die alleinige Autorität für das gesamte Mittelalter und bis heute die Quelle für die Kenntnis mittelalterlicher Herstellungskünste. Auch wir holen uns zum größeren Teil die Orientierung aus seinem Buche, aus dem Kapitel über Zellenschmelz, das er „De Elektro" nennt.

„Schneide nach gleichem Maß und Lineal Streifen, durchaus von dünnstem Golde daraus du mit der feinen Zange die Arbeit biegst und formst, welche immer du in den Elektren darstellen willst, Kreise oder Knoten oder Schnörkel oder Vögel oder Tiere oder Bildnisse, ordne die Stückchen einzeln fein und sorgsam, jedes an seine Stelle, und befestige sie mit Mehlkleister über Kohlenfeuer" auf die Kupfer- oder Goldplatte.... (Marc Rosenberg, S. 71 ff.)

Dann wird verschiedenfarbiges Glas zerkleinert und auf einem Stück Kupfer jedes für sich geschmolzen; ist das Glas gleichmäßig flüssig, so wird die Masse in kaltes Wasser geworfen, wobei sie in kleine Teile springt; diese kleinen Stücke werden darauf zu feinem Pulver gemahlen und dies durchgewaschen und in feuchtem Zustand in die goldenen Kästchen getan. Das ganze Kunstwerk wird noch einmal erhitzt bis das Pulver schmilzt. Zum Schluß wird die ganze Fläche poliert bis sie so glänzend ist, daß man nicht unterscheiden kann, ob sie vor Nässe glänze, sagt Theophilus.

Der Zellenschmelz ist eine Technik, die wie der Name sagt, Zellen durch das Aufsetzen von Stäbchen bildet, in die der bunte Glasfluß hineingegossen wird. Ebenfalls im 12. Jahrhundert kommt eine andere Art Emailkunst zur Blüte, der Grubenschmelz. Hier werden aus einer dicken Kupferplatte Gruben für die verschiedenen Glasflüsse herausgestochen. Die Stege, die für die Farbentrennung notwendig sind,

werden im Metall stehen gelassen. Diese Kunst wurde hauptsächlich in den berühmten Goldschmiedewerkstätten von Limoges in Frankreich gepflegt, aber auch in Lothringen, Köln und Aachen. Im 14. Jahrhundert wird dann in Italien eine weitere Verfeinerung dieser Kunst gefunden, der Silberschmelz, der keine farbentrennenden Stege mehr hat und auch fast ausschließlich mit durchsichtigen Farben arbeitet. Daß Chaucer aber diese subtile Kunst schon kannte, ist kaum anzunehmen. Bei den Farben, die wir bei Schmelzarbeiten finden, herrscht grün und blau vor, die Zellenschmelzgründe zeigen ausschließlich ein dunkles Ultramarin; die Färbung geschieht durch Kobalt. Das Grün ist smaragdfarben und wird durch Kupferoxyd gefärbt. Es kommt später auf als das Blau, aber, erst einmal entdeckt, wird es bald wegen seiner technischen Vorteile zur Lieblingsfarbe der Emailleure. Braun wird mit Eisenoxyd gefärbt und kommt häufig auf älteren Zellenschmelzen vor, weil es einen ganz besonderen Reiz hat, da es durch den hindurchscheinenden Goldgrund wie bräunliches Gold aussieht. Rot taucht nur sehr spärlich auf und hat die Farbe des Ziegeltones. Ein durchscheinendes Rot war schwer zu gewinnen und auch technisch schwer zu handhaben. Daher findet man bei dem Zellenschmelz des 14. Jahrhunderts nur ein opakes Rot und selbst dieses äußerst sparsam verwendet.

Die Zellenschmelze des Mittelalters sind fast ausschließlich auf Silber, Gold oder anderem Metall befestigt. Wie man aber in der Zeit der späteren Gotik Edelsteine und Metallornamente auf die Kleider nähte, um sich zu putzen, so kommen auch Zellenschmelze als „Stoffbelag" vor. Beispiele hierfür sind die Handschuhe in Brixen, die Mitren in Stockholm, die deutsche Königstracht u. a. m. Zu diesem Zweck sind Ösen auf den Rückseiten der Schmelze angebracht.

Das Niello, die andere Schmelzarbeit, wird von Chaucer nicht erwähnt. Sicher aber hat er sie bei der großen Verbreitung, die sie damals hatte, gekannt und nur, wie allzu häufig überhaupt, den Zellenschmelzarbeiten gleichgesetzt. Es handelt sich hierbei nämlich um sehr verschiedene künstlerische wie technische Werte. Zunächst einmal ist Email Glas und Niello Metall, und dann übt Niello auf das Auge eine völlig andere Wirkung aus. Email hat einen kalten Glanz, Niello einen weichen Schimmer. Email wirkt auf einem Schmuckstück als aufgesetzte Verzierung, Niello dagegen wird stets wie die Nuancierung des eigenen Materials erscheinen. In der Vollendung wirkt Niello wie Kupferstich oder Radierung.

Technisch gesehen ist Niello ein durch Zusatz von Schwefel geschwärztes Metall, meistens Silber. Farbe, Härte und Schmelzbarkeit werden durch Zusatz verschiedener Metalle reguliert, ebenso die Nuancen innerhalb der Schwärzungen, wie Stahlblau, Bleigrau und Kohlschwarz. Das Niello wird gestoßen, gewaschen und mit Borax vermengt, dann

wird dieses Pulver auf die Vorgravierung aufgelegt, eingeschmolzen und hinterher poliert.

Deutschland war im Mittelalter in der Niellotechnik führend. Hier war das Niello so verbreitet, daß jeder Wohlhabende einen Gegenstand mit Nielloverzierung besaß.

*

Schmucksteine waren neben den Schmelzarbeiten das verbreitetste Schmuckmittel. Was ihre Kostbarkeit betrifft, so bleiben sie in ihrem Wert in unseren Augen meist weit hinter der Schätzung zurück, die ihnen die frühere Zeit zulegte [1]).

Das glühende Feuer des Rubins, das Funkeln der Smaragde, den dunklen Schimmer des Saphirs — was wir heut an den Steinen lieben, wofür wir heut unser Geld hergeben, das kannte man noch nicht. Die wechselnden optischen Eigenschaften, das, was wir den Charakter des Steines nennen, verstand man noch nicht der Stilform anzupassen. All diese Steine, mit denen die Menschen ihr Prachtgewand benähten oder in Ring oder Brosche trugen, sie waren gar nicht oder höchstens mugelich geschliffen. Das kritische Verständnis, die Möglichkeiten und den Wert eines Steines bis zur subtilsten Wirkung auszuschöpfen, war noch nicht gefunden. Die Steine belebten noch nicht durch ihre eigene Kraft Alltag und Feiertag ihres Trägers, sondern erst der Goldschmied verlieh ihnen Bedeutung durch geschickte Verwendung. Die Kunst des Facettenschliffs, der im 16. und 17. Jahrhundert gefunden wurde, ließ sehr bald die schlifflosen Steine zu trübem, verstaubtem Ausschuß verblassen.

In hoher Blüte stand im 14. Jahrhundert der Steinschnitt und die Gravierung, die sogenannte Glyptik. — Auch hier wirkt der Stein nicht durch eigene Kraft. —

Es werden zwei Arten des Steinschliffes unterschieden, das Intaglio, der Tiefschnitt und das Kameo, der erhaben geschnittene Stein. Zwei Arten der Gravierung werden dabei geübt: der Schnitt mit freier Hand, wozu fast ausschließlich die Diamantspitze benutzt wird, die es ermöglichte, letzte Feinheiten und individuelles, künstlerisches Wollen auszudrücken, und die Bohr- und Radtechnik. Das Polieren war seit dem Altertum bekannt.

Die Heimat des Steinschnittes ist Babylonien und seine Blütezeit fällt in das 5.—3. Jahrtausend v. Chr. Es ist interessant und aufschlußreich,

[1]) Die in den Juwelen enthaltenen chemischen Verbindungen sind an und für sich fast wertlos. Z. B. ist im Rubin und Saphir dieselbe Tonerde, wie in den Topfwaren und Ziegeln. Niemals verleiht die Substanz dem Stein den Wert.

wie sich Blüte und Verfall im Ausdrucksmittel und im Ausdruckswillen der Menschen bei dieser Industrie kundtun und wie sich die Völker des Nordens damit auseinandersetzen:

Nach dem 3. Jahrtausend löste sich im Orient die Harmonie von Form und Material auf. Die Nachfolger der klassischen Gemmen sind die Byzantinischen Amulette, für die man wesentlich weicheres Material, den Speckstein, benutzte. Damit verlor die glyptische Formensprache ihre Grundlage: den harten Stein. Der Steinschnitt näherte sich immer mehr der Elfenbeinschnitzerei.

Solche unharmonische, lediglich auf dem Mechanischen beruhende Kunst übernimmt das Abendland. Und schon im 13. Jahrhundert bildete sich in Paris eine eigene Steinschneidezunft. Antike Vorbilder werden nachgeahmt. Daneben gibt es auch schon Motive aus rein mittelalterlichem Vorstellungskreis. Im 14. Jahrhundert erlebt die Glyptik dann einen bedeutenden Aufschwung. Frankreich und Italien sind die führenden Länder, und von Frankreich kam die Kunst an die Höfe englischer Adliger.

Die Steinschneidekunst des Mittelalters bringt nichts Eigenes in Stil und Mode hervor. Der Riß zwischen Form und Material bleibt bestehen. Künstlerische Schöpferkraft und Material verbinden sich nicht zu in die Zukunft weisender Idee oder Problemstellung. Bezeichnend dafür ist, daß man kostbare, moderne Schmuckstücke mit antiken Gemmen verzierte.

Häufig werden die antiken Intaglien und Kameen, ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend, als Siegel benutzt. Die Karolinger z. B. siegelten regelmäßig damit — ein Siegel Karls des Großen zeigt den Kopf des Jupiter. Im 10. Jahrhundert kommen dann in Deutschland die Metallsiegel auf und die Gemmensiegel verschwinden. Sie erhalten sich dagegen in Frankreich und England als kleine, meist private Siegel. Die heidnischen Darstellungen werden ins Christliche umgedeutet, z. B. befindet sich in der Abtei von St. Denis eine Aquamaringemme, die den römischen Kaiser Caracalla zeigt. Um seinen Kopf steht die Inschrift *ὁ Πετρος*. Hier wurde also ein römischer Kaiser zum heiligen Petrus.

Beliebte Gemmenmotive aus rein mittelalterlicher Vorstellungswelt sind der Reitertyp, ein Reiter mit der Fahne oder Lanze, oder als Drachentöter St. Georg, Madonnenbilder und Bibelszenen.

Durch das Mäzenatentum des französischen Königs Karl V. (1364—1386) und seiner drei Brüder Johann, Herzog von Berry (gest. 1416), Ludwig I., Herzog von Anjou (gest. 1384) und Philipp den Kühnen, Herzog von Burgund (gest. 1404) erhielten einheimische Künstler Anregung und Auftrag. Es ist bemerkenswert, daß die Entwicklung der Steinschneidekunst im soziologischen Zusammenhang mit den Fürsten-

höfen steht. Wir haben es hier, wie bei der Granulation, mit einer rein höfischen Kunst zu tun. Diese Kunst nimmt ihren Ausgang vom burgundisch-französischen Hof Karls V. und findet ihr Ende an dem Prager Fürstenhof vor der Schwelle des mehr malerisch empfindenden Barocks, dessen Werkstoff das Glas ist.

*

Bernstein war von altersher so beliebt, daß es Handelsprodukt wurde. Fast an allen Küstenländern wird Bernstein gefunden, so auch in England. Die Küste von Norfolk ist hier die Hauptfundstätte. Der englische Bernstein unterscheidet sich vom deutschen im wesentlichen dadurch, daß er weicher ist. Den größten Ertrag aber bietet von je her Ostpreußen. Bei der technischen Behandlung benutzt man die gleichen Verfahren wie bei der Glyptik. Am häufigsten kommt von den Techniken Schneiden und Schleifen zur Anwendung. Der Bernstein durchläuft in seiner Farbe alle Abstufungen von weiß bis dunkelrot, blau und schwarz, die je nach der wechselnden Mode eine verschiedene Wertung im Geschmack und im Preise hatte. So galt z. B. zur Zeit des Plinius in Rom weißer Bernstein als wertlos und der durchsichtige, goldgelbe war der schönste und teuerste. Umgekehrt dagegen um 1400, wo der Hochmeister des deutschen Ritterordens [2]) der Königin von Ungarn einen Rosenkranz aus weißem Bernstein zum Geschenk machte, woraus man schließen kann, daß in dieser Zeit weißer Bernstein höchsten Preis und höchste Wertung genoß.

Vom frühen Mittelalter sind uns wenig Denkmäler erhalten. Wir haben als Zeugen dafür, daß Bernstein überhaupt als Schmuck verwandt wurde, nur ein paar Mantelschließen mit Bernsteineinlagen. Nachrichten über Bernsteinbearbeitung fehlen ganz. Die Gründe hierfür weiß man nicht. Aber aus dem Fehlen dieses Materials während des frühen Mittelalters lassen sich die ungeheuer hohen Preise des späteren Mittelalters erklären. Man setzte den Bernstein im Wert dem Edelstein gleich. Bei Chaucer finden wir so auch keine Belege für Verwendung von Bernstein als Schmuck. Bernstein wird höchstens an einer nicht eindeutig zu interpretierenden Stelle in einem Vergleich erwähnt:

> Fair was this medew, as thoughte me overal;
> With floures swote enbrowded was it al;
> As for to speke of gomme, or erbe, or tree,
> Comparisoun may noon y-maked be. L 107 ff.

[2]) Der deutsche Ritterorden hatte das Monopol der ganzen Küste.

Im damaligen Deutschland wissen wir aus den Urkunden der beiden ältesten Bernsteininnungen von Brügge und Lübeck, daß sie im 14. Jahrhundert viel Bernstein verarbeiteten. Jedoch wird nur von der Herstellung von Rosenkränzen gesprochen.

In Frankreich blühte in dieser Zeit die Bernsteinschnitzerei. Sie war eine teure und hochgeschätzte Kunst. So nur versteht man, daß ein geschnitztes Stück Bernstein die größte Rolle unter den Kostbarkeiten eines Fürsten spielt. In einem Besitzverzeichnis Karls V. von Frankreich wird besonders eine kleine Plastik von Johannes dem Täufer hervorgehoben; und sein Bruder, der Herzog von Berry, ist der stolze Besitzer einer Marienfigur mit dem Christuskinde.

Bernsteinarbeit bildete im 14. Jahrhundert einen bedeutenden französischen Exportartikel. Wie sehr Frankreich in dieser Industrie vorherrschte, beweist, daß fast alle bisher bekannten Bernsteinarbeiten des 14. Jahrhunderts französischen Ursprungs sind.

Bernstein gehört in England auch schon sehr früh zu den beliebten Schmuckmitteln. Aus der Bronzezeit stammt ein Becher als erstes Zeugnis [3]), und in angelsächsischer Zeit sind Bernsteinperlen im Süden Englands als Reliquien geschätzt. Im 13. und 14. Jahrhundert herrscht die französische Arbeit und Mode durchaus.

*

Von den Techniken der Goldschmiedekunst gehören Filigran und Granulation in diese Zeit.

Das Filigran ist von seinem Ursprung her eine Silberarbeit, die aus feinem, gezwirnten Silber — oder versilberten Kupferdrähten besteht. Öfters werden diese feinen Drähte auch bis zu Körnchenstärke gedreht und auf den Grund gelötet. Diese Technik ist im äußeren Ansehen daher manchmal der Granulation verwandt. Die Wirkung der Granulation beruht auf der Anhäufung kleiner Goldkörner auf Goldgrund. Die ist die feine, elegante Kunst im Gegensatz zum Filigran. Die Verschiedenheit des Materials steht in engster Beziehung zu ihrer sozialen Verbreitung. Filigran ist die volkstümliche bis in die untersten Schichten bekanntgewordene und heut noch lebende Kunst [4]). Granulation dagegen ist die kostbare, seltene — die höfische Kunst. Heut ist sie tot, und bis ins 19. Jahrhundert hat man das Herstellungsverfahren nicht wiederfinden können.

---

[3]) Im Brighton Museum.

[4]) Vergl. Filigran als moderner Volksschmuck in Italien (Toledoarbeit), Norwegen, Holland und besonders in Ungarn und den Alpenländern.

Die Oberfläche kleiner Goldkügelchen wird mit Kohlenstoff durchsetzt, was ihren Schmelzpunkt um etwa 150° herabsetzt. Die Körnchen werden auf einer Goldplatte verteilt und beides gemeinsam erhitzt. Die mit Kohlenstoff durchsetzte Oberfläche schmilzt dann eher als der Kern der Kügelchen und die Goldplatte. Beim Erkalten bleiben diese Goldkörnchen auf der Unterlage haften. Bei dem Erhitzen verbrannte der Kohlenstoff, und die Goldkörner erscheinen in gleicher Farbe wie das andere Gold, gleichsam durch sich selbst aufgelötet.
Die bewußte Betonung der Tiefe, die sich in dieser Zeit bei Plastik und Malerei zeigt, beherrscht auch diese Schmucktechnik.

III. Der Sinn des Schmuckes.

Das Suchen nach größerer Ausdrucksmöglichkeit, das Streben nach Feinheit und Tiefe beim Schmuck erwuchs aus der Seele des Schaffenden, die er in der Technik zum Ausdruck brachte. Durch den Menschheitsdrang jener Zeit erhielt der aus dieser Sehnsucht gebildete Schmuckkörper erhöhte Funktion.

Schmuck, früher fast ausschließlich im Dienst für die Kirche geschaffen oder zur Erhöhung festlichen Glanzes der Edelsten bestimmt, wird allgemein Ausdruck eines Verständigungsmittels von Mensch zu Mensch. Er ist dazu da, günstige Eigenschaften des Trägers zu betonen oder Mängel zu verdecken.

Darum aber darf man ihn nicht den Diener der Eitelkeit nennen, denn die Schmucksprache hat auch einen erzieherischen Wert: ein Diadem und ein faltenreiches, langes, schleppendes Gewand erwecken im Träger das Gefühl vermehrter Würde, hervorgerufen durch die gemessene Bewegung, die diese Kleidung erfordert und erhöht durch das Diadem, das den Kopf betont und so gleichzeitig ein Gefühl von Würde und geistiger Macht im Beschauer erregt.

Jeder harmonische Schmuck ist mit den Formen des menschlichen Körpers verbunden und von ihnen abhängig. Er ist bestimmt, durch die aufrechte Haltung, die Richtung des Blickes nach vorn und durch die runden Formen des Kopfes, Rumpfes und der Glieder. Aus dieser Gesetzmäßigkeit des Körperbaus ergibt sich folgende Einteilung [1]):

Der Behangschmuck,
der die aufrechte Gestalt des Menschen günstig hervorhebt.

Der Richtungsschmuck,
der die Bewegung nach vorn betont.

Der Ringschmuck,
der durch die Rundung des Körpers bedingt ist.

Der Ansatzschmuck,
der den Zweck hat, den gesamten Körper oder Teile größer erscheinen zu lassen.

Der lokale Farbenschmuck.

[1]) In der formellen Einteilung der einzelnen Schmuckstücke folgt die Arbeit der von G. Semper in seinem Werk „Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol", Zürich 1856, aufgestellten Zusammenfassung. Die sechste Gruppe ist jedoch vor mir zugefügt.

Er ist nicht durch die Körperform bestimmt, sondern da verwendbar, wo Vorzüge zu betonen sind, etwa eine helle Blume im dunklen Haar, ein glitzernder Stein an einer schönen Hand auf matter Haut.

Hierzu muß noch eine 6. Gruppe hinzugefügt werden, der Kleiderschmuck; denn im 14. Jahrhundert, wo das Kleid mehr und mehr architektonische Formen annimmt, kann auch ein gutsitzendes Kostüm die Schönheit des Wuchses betonen.

Dadurch, daß jeder harmonische Schmuck struktiv motiviert ist — bei allen Völkern der Welt — bekommt er kosmische Bedeutung [2]). Um dieses Gesetz aber zu erkennen, bedarf es des Auges eines Künstlers, der die Welt liebt, weil er selbst ein Teil von ihr. Chaucer hat das Verständnis für die Wichtigkeit des Ausdrucks, für die Lebensäußerung jener Menschen, die mehr Fragen als Antworten auf dem Herzen trugen. Wie der Dichter uns mit diesem Ausdrucksmittel unbekannte Geheimnisse der seelischen Kräfte, die in aller Geschichte und Kultur die treibenden sind, näherbringt, soll in folgendem versucht werden aufzuzeigen.

---

[2]) Der Grieche hat das gleiche Wort für die Bezeichnung des Schmuckes und der höchsten Weltordnung: Kosmos!

IV. Die Bedeutung des Schmucks in Chaucers Dichtung.

1. Behangschmuck.

Im vorigen Abschnitt wurde festgestellt, daß jeder schöne Schmuck struktiv motiviert sei, d. h., daß ein Gesetz die Form bestimmt. Der Behangschmuck ist an die Symmetrie gebunden, weil seine Erscheinungsform sich stets in Beziehung setzt zu dem Boden, auf dem der Mensch ruht. Durch die aufrechte Haltung des Menschen ist diese Schmuckart natürlich gegeben. Ihre Wirkung beruht in ihrer Schwere, die sich in den Vertikallinien ihren Ausdruck sucht. Hiermit wird die Anmut der wellig-wechselnden Körperform im polaren Sinne betont und tritt für das Auge des Beschauers deutlich hervor. So wird, richtig angewandt, dieser Schmuck zum Symbol der äußeren wie auch der inneren Regung. Er wird zur natürlichen Sprache, deren Vokabeln die einzelnen Schmuckstücke sind, und deren Zweck es ist, unserem Nächsten unsere eigenen Vorzüge bildlich mitzuteilen.

In den Werken Chaucers findet sich folgender Behangschmuck: lang herabfallendes Haar, Gürtelgehänge, Ketten und Wimpel.
Mit dem naturgegebenen Schmuck wollen wir beginnen.

Lang herabfallendes Haar:

Emelye geht zeitig an einem Maimorgen bei Sonnenaufgang im Garten spazieren, pflückt weiße und rote Blumen, um sich daraus einen Kranz zu flechten, der die Fülle des blonden Haares, das sie zu einem Zopf geflochten, lang über den Rücken fallend, trägt, zusammenhalten soll:

> Y-clothed was she fresh, for to devyse;
> Hir yelow heer was broyded in a tresse,
> Bihinde hir bak, a yerde long, I gesse. A 1048 ff.

Die Beugung des Rückens beim Blumenpflücken wird durch das herabfallende Haar betont, und dadurch die Anmut eines schönen Wuchses günstig hervorgehoben, von der auch Palamon ergriffen wird, als er Emelye von seinem Kerkerfenster aus sieht.

In *The Parlement of Foules* heißt es von Venus:

> And on a bed of golde she lay to reste,
> Til that the hote sonne gan to weste.
> Hir gilte heres with a golden threde
> Y-bounden were, untressed as she lay, V, 265 ff.

Hier unterstützt das aufgelöste, golden glänzende Haar, das nur leicht mit einem Goldband gehalten ist, die Ruhestellung, indem das weiche Haar sich den entspannten Gliedern anschmiegt und im Leser ein harmonisches Bild des Friedens hervorzaubert.

Zum rechten Charakter und zur rechten Gegebenheit weiß Chaucer Haar und Frisur zu schildern. Bei der Beschreibung des Ligurge von Thrakien und des Emetrius von Indien, den beiden Beschützern, die sich Palamon und Arcit zum Turnier mitbringen, zeigt sich deutlich, daß dem Dichter nichts Äußerliches allein äußerlich bleibt. Der König Ligurge, der mit Palamon kommt, ist eingehender geschildert als Emetrius. Er macht von Anfang an den strengen, unerbittlichen Eindruck. Er hat ein männliches Gesicht, schwarzen Bart und seine Augen glühen wie die eines Greifen. Breitschultrig und stark — so zieht er auf seinem goldenen Wagen ein:

> His longe heer was kembd bihinde his bak,
> As any ravenes fether it shoon for-blak: A 2143 ff.

Bei seiner Strenge und seiner Stärke konnte das Haar gar nicht anders getragen werden als glatt nach hinten in den Nacken gekämmt.

Anders dagegen der Begleiter des Arcit, Emetrius aus Indien. Sein Auftreten hat eher etwas Spielerisches und läßt schon ahnen, daß seine Partei unterliegen wird. Er ist in prächtige, edelsteinbesetzte Gewänder gehüllt, reitet wie Mars selbst daher, glitzernd wie sein *mantelet*.

> His crispe heer lyk ringes was y-ronne,
> And that was yelow, and glitered as the sonne. A 2165 ff.

Hier sei auch ein Beispiel dafür angeführt — übrigens das einzige, das wir bei Chaucer finden — wie herabfallendes Haar nicht immer schön zu sein braucht, sondern in der Disharmonie zum Unschmuck wird:

> This pardoner hadde heer as yelow as wex,
> But smothe it heng, as dooth a strike of flex;
> By ounces henge his lokkes that he hadde,
> And ther-with he his shuldres overspradde;
> But thinne it lay, by colpons oon and oon; A 675 ff.

Hier hebt das Haar, das über die Schultern fällt, die Konturen des Überganges vom Kopf zur Schulter nicht günstig. Die Wirkung ist dauernd unterbrochen dadurch, daß man zwischen den einzelnen Strähnen das bunte Kleid hervorleuchten sieht.

Daß man aber nicht willkürlich mit Chaucers Dichtung verfährt, wenn man dem Ausdruckswillen nachspürt, sondern daß er sich selbst klar machte, daß die Schönheit der Ordnung, der Harmonie, verbunden ist, zeigt deutlich folgende Szene:

Collatinus rühmt sich, eine gute Frau zu haben. Er nimmt Tarquinius mit in sein Haus, um ihm dies zu beweisen. Chaucer schildert uns, wie beide an der Kammertür stehen und heimlich „the verray trewe Lucresse" beobachten, die ihren Mann im Kriege glaubt und nur den einen Wunsch hat, daß die Feinde ihm kein Unheil zufügen mögen.

This noble wyf sat by her beddes syde
Dischevele, for no malice she ne thoghte; L 1719 ff.

And ther-with-al ful tenderly she weep,
. . . . . .
But mekely she leet her eyen falle;
And thilke semblant sat her wel with-alle.
And eek her teres, ful of honestee,
Embelisshed her wyfly chastitee;
Her countenaunce is to her herte digne,
For they acordeden in dede and in signe. L 1732 ff.

Das gelöste Haar erhöht neben ihrem traurigen Gesichtsausdruck den Eindruck innerlichen Beschwertseins. Chaucer sagt dies auch dem Leser, wenn er die Beschreibung damit schließt, daß Lukretias Gemütszustand in Wort und Tat übereinstimme und zu diesem Bilde noch hinzufügt:

And by no crafte her beautee nas nat feyned; L 1750

d. h., daß ihre schöne Seele es nicht nötig habe, sich durch Verschönerungskünste den Reiz und die Anmut zu verleihen, sondern daß beides ihr von der Natur gegeben war.

Noch an einem Beispiele sei gezeigt, in welchem Ausmaße Chaucer sich bewußt war, daß die naturgegebene Vertikale den Ausdruck innerer Schwere versinnbildlichen kann.

Criseyde ist trostlos, als sie erfährt, daß sie sich von ihrem Geliebten trennen muß. Chaucer beschreibt uns den Eindruck, den Troylus hat, als er sie sieht.

The mighty tresses of hir sonnish heres,
Unbroyden, hangen al aboute hir eres;
Which yaf him verray signal of martyre
Of deeth, which that hir herte gan desyre. T IV, 816 ff.

Die beiden aufgelösten Flechten sind der Ausdruck ihres todmüden Herzens, wie Chaucer sagt. Kleid und Seele haben sich hier ein eindrucksvolles Ganzes geschaffen.

Einen gleich starken Eindruck hinterläßt die Stelle, wo Dido weiß, daß Aeneas sie nicht mehr liebt, und sie ihn bittet, ihrem Kinde ein Vater zu sein, und wo sie, die Königin, sich ihm schließlch als Magd anbietet, weil sie nach so viel Demütigung nicht mehr Königin sein kann. Da verlassen sie ihre Kräfte:

> She falleth him to fote, and swowneth there
> Dischevele, with her brighte gilte here, L 1314 ff.

Gürtelgehänge:

An den kostbaren Gürteln, auf die beim Ringschmuck eingegangen wird, pflegte man kleine Taschen, Messer und Waffen zu tragen. So eine Tasche trägt auch Elschen, die kecke Frau des Zimmermannes:

> And by hir girdel heeng a purs of lether
> Tasseld with silk, and perled with latoun. A 3250 ff.

Chaucer beschreibt sie uns als mit Seidenquasten geschmückt, mit Knöpfen aus Perlen, die mit Latoun [1]), einem bei Chaucer sehr häufig erwähnten Metall, verziert sind.

Daß man die kostbaren Gürtel und Taschen mit Perlen reich verzierte, beweisen literarische Denkmäler dieser Zeit ebenso wie erhaltene Schmuckstücke. *Racinet* gibt auf *S. 224* in *Le Costume Historique* eine Abbildung von weißen Perlen, die in Gold gefaßt und auf einen Gürtel aufgenäht sind, und *Hottenroth* gibt auf *Tafel 63*,17 eine Tasche aus blauer Seide mit goldenen Knöpfen benäht. Vgl. auch *Weiß S. 569 Abb. 251, und S. 585 Abb. 260a.* Abbildungen von Knöpfen finden sich bei *Fairholt S. 408*,123—132.

Als Gürtelgehänge werden u. a. von den Frauen kleine Messer getragen. Sie waren beliebte Geschenke und wurden auch gern der Braut gegeben. Chaucer erzählt uns, daß der Ordensbruder, der *frere*, das *tipet*, seine weite, spitze Kapuze, voller kleiner Messer hat, um sie schönen Frauen zu schenken:

> His tipet was ay farsed ful of knyves
> And pinnes, for to yeven faire wyves. A 233 ff.

Dolch und Tasche hängen vom Gürtel des *Frankeleyn* herunter:

> An anlas and a gipser al of silk
> Heng at his girdel, whyt as morne milk. A 357 ff.

Anlas bezeichnet einen Dolch, der, wie der Name schon sagt, *an las* gleich *on lace*, d. h. mit einem Bande an dem Gürtel befestigt wird.

---

[1]) Sir Topas, B 2067, hat z. B. einen Helm aus Latoun. Es ist ein Metallgemisch, das in Eigenschaft und Farbe dem Messing gleicht.

Er ist kurz und zweischneidig und läuft nach unten spitz zu. Vgl. *Lacroix S. 110 Abb. 71.*

Gipser ist eine Tasche, die hier wohl als Patronentasche dient, oder die ein Behälter für Jagddinge ist. Skeat sagt, sie würde von allen Ständen getragen und sei mit *pouche* gleichzusetzen. In diesem Falle ist die Tasche von zartem Weiß, was hübsch zu dem weißen Haar des Gutsherrn paßt, zu dem Manne, der einen gediegenen und schlichten Eindruck machen will. Über die Ausstattung der Tasche wird sonst nichts gesagt. Zwei schöne Exemplare finden sich bei *Fairholt S. 436 Abb. 174, S. 457 Abb. 175* und eine Tasche mit Dolch *Fairholt S. 96.*

Die fünf Handwerker, die im Prolog der Canterbury-Tales gemeinsam auftreten, zeigen in ihrem Behangschmuck, wie es sie drängt, ihren Wohlstand selbstgefällig zur Schau zu tragen:

An Haberdassher and a Carpenter,
A Webbe, a Dyere, and a Tapicer,
. . . . . .
. . . . . .
Ful fresh and newe hir gere apyked was;
Hir knyves were y-chaped noght with bras,
But al with silver, wroght ful clene and weel,
Hir girdles and hir pouches every-deel. A 361 ff.

Sie haben Dolchmesser, die nicht von Messing, sondern von feiner Silberarbeit einen Beschlag aufweisen. Eigentlich war es den Bürgern verboten, Gold und Silber an Waffen zu tragen. Eduard III. erließ 1363 sogar ausdrücklich ein Verbot. Der Anlaß hierzu war wohl noch ein Rest von frühmittelalterlichem Standesbewußtsein, denn im ritterlichen Mittelalter war nur dem Ritter adeliger Abkunft gestattet, Gold oder Silber im Schild oder an den Waffen zu tragen. So bildete das Edelmetall förmlich das Standesabzeichen des Edlen. Hier zeigt sich die Standesverschiebung des Spätmittelalters. Die Gesetze finden keine Beachtung. Das Bürgertum eroberte sich immer mehr die Geltung und Gleichberechtigung und sprengte alte Grenzen. All diese Luxusverordnungen der Herrscher entsprangen letzten Endes nur zum kleineren Teil sozialer Fürsorge und weit mehr gekränkter Standesehre. Eduard III., der bei seinem Regierungsanfang noch einmal die ganze Ritterwelt an seinen Hof zum Turnier lud, wollte nicht einsehen, daß Bürger und Edelmann bald als Menschen gleichwertig nebeneinander standen.

Ketten:

Halsketten wie wir sie heute als Frauenschmuck, entweder eng um den Hals gelegt oder in länger herabfallender Form haben, kannte das 14. Jahrhundert nicht. Um so intensiver muß der Leser der da-

maligen Zeit von dem Bilde ergriffen worden sein, das uns Chaucer von der siegreichen Heimkehr des Königs Aurelian gibt, dessen Triumphzug die gefangene, stolze Königin Zenobia voranschreitet: in ihrem königlichen Schmuck und in allen Ehren, heißt es, geht sie einher — nur die goldenen Ketten beugen den stolzen Nacken der Königin, die hier Schmuck und Fessel zugleich sind:

Biforen his triumphe walketh she
With gilte cheynes on hir nekke hanging; B 3553 ff.

Hierher gehört noch der Behangschmuck von Chaucers Priorin. Sie ist die feinste Dame der Canterbury-Pilger. Chaucer erzählt von ihr, daß sie einen besonders schönen Rosenkranz trägt. Rosenkränze dienen ja ursprünglich lediglich dem Andachtsbedürfnis, aber wir werden sehen, wie die Priorin den ihrigen als Schmuck verwendet:

Of smal coral aboute hir arm she bar
A peire of bedes, gauded al with grene;
And ther-on heng a broche of gold ful shene,
On which ther was first write a crowned A,
And after, Amor vincit omnia. A 158 ff.

Der Rosenkranz ist hier wohl aus kleinen roten Korallen. Die großen Perlen, die *gaudes*, sind in abstechender Farbe, in grün, gewählt. Sicher haben wir uns hier die *gaudes* aus kostbaren Steinen, Chrysoprasen vielleicht, vorzustellen, da die Priorin ja den für ihr Ordenskleid höchst möglichen Aufwand überhaupt treibt. Wieviel große und kleine Perlen dieser Rosenkranz hier hat, läßt sich nicht feststellen. Die Anzahl der großen Perlen, die die Paternoster angeben, und die der kleinen, die die Aves anzeigen, stand noch nicht fest. Erst fünfzig Jahre nach Chaucer kamen die heute üblichen Rosenkränze mit den fünfzig Ave- und den fünf Paternosterperlen auf.

Als Anhänger trägt dieser Rosenkranz hier nicht das allgemein übliche Kreuz, sondern eine Brosche aus Gold in Form eines A mit der Inschrift: *amor vincit omnia.* Einige Beispiele dafür, daß Buchstaben als Motiv für Schmuckgegenstände öfters vorkamen, gibt *Rücklin, Tafel 45,7,9.* Amor ist hier mit Charitas, der größten der christlichen Tugenden, gleichzusetzen. Die Broschenform als Rosenkranzabschluß scheint nicht sehr individuell gewesen zu sein; denn Fairholt kann im Glossar zu *Costume in England 1860, S. 402, Abb. 118* sogar eine Brosche aufweisen, die mit der von Chaucer beschriebenen völlig übereinstimmt, sogar bis auf den Inhalt der Umschrift, die hier „*jo fas amer e doz de amer*" heißt. Dieser Behangschmuck wirkt belebend auf der gleichmäßigen Stoffülle des dunklen Ordenskleides.

Wenn wir uns nun einmal mit offenen Augen das Gebaren der Priorin ansehen, so spüren wir, wie die Sehnsucht nach dem schöneren Leben in ihr wirksam ist, und wie sie dies, soweit es ihr geistliches Gewand

nur irgend zuläßt, zum Ausdruck bringt. Wir sehen, daß ihr kostbarer Rosenkranz nicht so sehr der Andachtsübung dient, sondern viel mehr ihr Schmuckbedürfnis befriedigt, denn sonst hätte sie den Kranz, wie allgemein bei ihrem Stand üblich, an ihrem Ordenskleid herunterfallen lassen und nicht — wie uns Chaucer ausdrücklich aufmerksam macht — wie ein zweizeiliges Armband um das Handgelenk geschlungen, und schließlich hätte sie wohl auch den schlichteren Abschluß des Rosenkranzes, das Kreuz, das mehr zur Andacht mahnt, ihrer Brosche vorgezogen.

All diese Züge lassen uns die Priorin weltlicher erscheinen, als man es damals von einer Nonne erwarten durfte. Und dies um so mehr noch, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß *hir gretteste ooth was by seynt Loy: seynt Loy* ist St. Eligius, der Schutzheilige der Goldschmiede. Die Legende erzählt, daß er Münzmeister unter Dagobert I. war. Dieser forderte ihn eines Tages auf, auf die Reliquien der Heiligen zu schwören. Eligius weigert sich und bricht in Tränen aus, worauf Dagobert ihm den Eid erläßt. Seitdem heißt bei St. Eligius schwören, überhaupt keinen Schwur tun, und für das 14. Jahrhundert war ein Eid beim heiligen Eligius wenig kräftig.

Als Nonne hat die Priorin eine streng vorgeschriebene Kleidung, die kein persönliches Moment gestattet. Und doch weiß sie sehr geschickt, diese Strenge zu umgehen: ihr dunkles Überkleid ist *ful fetis* und aus kostbarem und anschmiegsamerem Tuch als die Ordensregel gestattet.

Wimpel:

Zur Zeit Eduards I. kam das Wimpel auf. Es ist ein Tuch, das ganz allgemein ältere Frauen und Nonnen bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts trugen. Es verdeckte den Hals, oft auch das Kinn und wurde über den Ohren am Haar festgesteckt. Vgl. *Fairholt, S. 89.* Niemand wird diesen ungefälligen Aufputz, über den dann noch der Hut gesetzt wurde, wie bei der Frau von Bath, als schön empfinden.

> Up-on an amblere esily she sat,
> Y-wimpled wel, and on hir heed an hat. A 469 ff.

Auch die Priorin trägt einen Wimpel. Sie weiß aus der unkleidsamen Hülle zu machen, was aus ihr nur zu machen ist: sie legt das Tuch in Falten.

> Ful semely hir wimpel pinched was. A 151.

Dadurch wird die Vertikale betont, die das Gesicht schmaler erscheinen läßt, und es nicht, wie das sonst beim Wimpeltragen meist geschieht, in die Breite zerrt. Das Tuch wird ihr aber deshalb kaum besser zu Gesicht stehen, als der Frau von Bath, allein deshalb nicht, weil es

Hals und Haare, und somit den natürlichen, notwendig zur persönlichen Ordnung gehörenden Rahmen verdeckt — eine Ausdrucksmöglichkeit negiert.

Abb. finden sich bei *Fairholt II, 413* und *Hottenroth 61,6,13* u. *63,8*.

Auch einige Zeitgenossen hatten schon ein richtiges Gefühl für das Unschöne dieser Mode. So schimpft Jehan de Meung [2]) tüchtig über den häßlichen Wimpel:

Par Diex! jai en mon cuer pensé mainte fiée,
Quand je veoie dame si faitement liée,
Que sa touaille fust à son menton clouée,
Ou qu'elle eust l'espingle dedens la char fichée.

Wer wollte auch wohl heute noch die beengende Gesichtsumrahmung einer Nonne schön finden. Um wieviel anmutiger wirkt dagegen schon das duftige Häubchen der grauen Schwestern und der Diakonissinnen, weil wir ein Stück des Haares, des natürlichen und für jeden einzelnen charakteristischen Rahmen des Gesichtes sehen.

Den Wimpel können wir mit dem steifen Stehkragen unserer Zeit vergleichen, der die natürliche Bewegung des Halses hindert. Er ist ein Symbol für die Steifheit, die Zurückhaltung und Verschlossenheit unseres heutigen Gesellschaftslebens — aber ein Unschmuck.

2. Richtungsschmuck.

Diese Schmuckart betont die Richtung nach hinten oder nach vorn und hilft die Anmut der Bewegung ausdrücken. Gegenstände, die auf eine Bewegung hindeuten, sind Helmkämme, Helmzierate, Agraffen und Broschen, die Mäntel und andere Übergewänder auf der Brust oder seitlich auf der Schulter zusammenhalten. Zierate, die nur durch die Bewegung zum Richtungsschmuck werden, sind leichte Gewänder, flatternde Bänder und offenes Haar.

Chaucer beschreibt uns selten seine Menschen in Bewegung. Da, wo er Anmut schildert, ist es Zustandsschilderung. Deshalb können hier nur wenige Beispiele für Richtungsschmuck angeführt werden.

Helmzierart:

Chaucer erzählt von *Sir Topas*, daß er, als er sich zum Kampfe um die Elfenkönigin rüstet, eine Lilie vorn an sein Helmzimier steckt:

[2]) Viollet le Duc III, S. 344.

Up-on his crest he bar a tour,
And ther-in sticked a lily-flour; B 2096 ff.

Der Sinn dieser Stelle ist, daß sein Helmzimier mit der darangesteckten Lilie wie die Miniaturausgabe eines Turmes aussah. Die Lilie ist das Symbol der Gottesmutter, der jeder Ritter zu dienen verpflichtet war.

Flatternde Gewänder und Bänder:

Einmal schenkt Chaucer der Anmut der Bewegung Beachtung im Haus der Fama. Afrikanus führt Chaucer durch das Tor mit goldenen Buchstaben in den Park. Dort sieht er die Natur in den reichsten Farben, alles ist licht, und alles, was er sieht, macht das Auge froh. Er kommt schließlich zu einem Tempel, vor dem Frauen tanzen, und zaubert uns durch die Beschreibung der schönen und heiteren Menschen in rhythmischer Bewegung, die von den flatternden Gewändern betont und gehoben wird, ein Bild lieblicher Harmonie vor unser Auge:

Aboute the temple daunceden alway
Wommen y-nowe, of whiche somme ther were
Faire of hem-self, and somme of hem were gay;
In kirtels, al disshevele, wente they there —
That was hir office alwey, yeer by yere — H F 232 ff.

Und weiter wird im Haus der Fama folgende Szene beschrieben:

. . . Thus herde I cryen alle,
And faste comen out of halle,
And shoken nobles and sterlinges.
. . . . . .
. . . . . .
And many riban, and many frenges
Were on hir clothes trewely. H F 1313 ff.

Diese Bänder und Fransen betonen das schnelle Herausdrängen aus dem Haus der Fama. Durch die rasche Bewegung flattern die Bänder nach hinten und bringen deutlicher zum Bewußtsein, daß man Räume durcheilt und hinter sich läßt.

Agraffen:

Zum Richtungsschmuck gehören auch die Agraffen, die den Mantel und das Übergewand bei der Bewegung an dem Körper festhalten, die verhindern, daß das nach hinten strebende Gewand von der Schulter fällt. Im 14. Jahrhundert war es in England allgemein üblich, die

Mäntel über beide Schultern zu legen und vorn offen zu lassen. In den Abbildungen aller Kostümgeschichten habe ich das bestätigt gefunden. Nur ein seitlicher Verschluß ist mir unter die Augen gekommen. Es ist ein Bild, das Wilhelm, den Sohn Eduards III., zeigt. Sein ausgezaddelter, langer Mantel ist auf der rechten Schulter mit fünf großen, runden Knöpfen zu schließen, die der Abbildung nach (*Hottenroth 63,*13) aus Gold sind, mit Granulation oder Filigranarbeit verziert.

Im allgemeinen wurde der Mantel von Borten zusammengehalten, wie sie *Hottenroth 63,*9 bei Eduard III. zeigt, oder von Schnüren, die von je zwei Tasseln ausgehen. Dies ist die im 14. Jahrhundert allgemein übliche Form in England. (Abb. bei *Hottenroth 61,*1.2.13 und *63,*5.6 und *64,*11.12. Die letzten beiden Beispiele zeigen Heinrich IV. und seine Gemahlin, beide mit schönen Mantelschließen.)

Chaucer beschreibt keine Schließen, obgleich sie sehr in Mode waren, und die Hand des Goldschmiedes sicher manch schönes Stück aus edlem Metall schuf, das der Nibelungendichter das Gold vor den Brüsten nannte [3]).

In *the Romaunt of the Rose* wird eine prächtige Mantelschließe der *Richesse* beschrieben. Chaucer sagt uns darin aber nichts direktes über die englische Geschmacksrichtung, denn diese Stelle ist ganz wörtlich aus dem Französischen übersetzt. Sie sei hier nur angeführt, um das Blickfeld allgemein etwas zu weiten:

Es heißt da:

Richesse a robe of purpre on hadde,
Ne trowe not that I lye or madde;
For in this world is noon it liche,
Ne by a thousand deel so riche,
Ne noon so fair; . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
And with a bend of gold tasseled,
And knoppes fyne of gold ameled. R 1071 ff.

Chaucer sagt hier, daß die beiden Tasseln, die rechts und links am Rande des Mantels befestigt sind, mit einer Goldschnur verbunden sind. Die Tasseln, *knoppes* nennt er sie, berechtigen zu der Annahme, daß das Vorbild, das der Dichter sicher hatte, rund und in Goldemail ausgeführt war. (Vgl. Schmucktechniken, S. 12 ff.; vgl. auch die hübschen Abbildungen von Mantelschließen bei Bassermann-Jordan im Kapitel: Die Karolinger und das hohe Mittelalter.)

---

[3]) ir golt in vor den brüsten wart von trahenen sal; Nibelunge Not, aventiure VI, 373.

Broschen:

Tassel, Tasselschnur und Zipfel des Mantels waren dem 11.—14. Jahrhundert oft das, was einer späteren Zeit der Fächer ist: ein kokettes Spielzeug. Man denke dabei an die Kaiserin Adelheid am Chor des Domes zu Meißen, deren rechte Hand mit der Tasselschnur spielt, oder man vergegenwärtige sich den Blick mit dem die Markgräfin Utta in Naumburg über den vor das Gesicht gehaltenen Zipfel ihres Mantels sieht. Bei der Kaiserin Adelheid sehen wir noch ein anderes Schmuckstück zwischen den Mantelschließen, die Nusche, ein Schmuckstück, das in Verkümmerung bis heut lebendig geblieben ist. Diese Nuschen haben meist die Form von Ringbroschen mit sichtbarer Quernadel. Es ist ihre Aufgabe, den Kragen oder den oberen Rand des Hemdes, häufig auch das Obergewand am Halse zusammenzuhalten. Im 14. Jahrhundert verliert die Nadel ihre Funktion, was durch den anderen Gewandschnitt seine Begründung hat. Das Schmuckstück wird aber trotzdem weiter getragen. Es ist zum lokalen Farbenschmuck geworden. Chaucer kennt dieses Schmuckstück auch, das aber in seinen Beschreibungen noch seine ursprüngliche Funktion hat:

> And they wer set as thikke of nouchis
> Fulle of the fynest stones faire.
> That men rede in the Lapidaire; HF 1350 ff.

Solch eine Brosche hält auch den hübschen bestickten Kragen der Zimmermannsfrau zusammen:

> A brooch she baar up-on hir lowe coler, A 3265.

Diese Nadeln, die von den Bürgern getragen wurden, waren sehr einfach. Da aber nun Elschen einen bestickten Kragen aus kostbarem Material hat, und Chaucer dieser Brosche besondere Erwähnung schenkt, ist nicht anzunehmen, daß sie einfach war. Vielleicht war dieses kleine Kunstwerk aus Gagat, dem Agstein, englisch *jet* genannt. Er ist eine fossile, leuchtende Kohle, die samtartig schwarz und fettig glänzend ist. Ihr Hauptfundort ist noch heute Whitby in England. Bei uns ist dieser Stein als Trauerschmuck heute bekannt.

Chaucer bemerkt, gutmütig spottend, daß die Brosche etwas übertrieben groß sei für den kleinen Kragen und zeigt uns damit wie sehr Elschen darauf aus ist, ihr gutes Aussehen zu erhöhen:

> As brood as is the bos of a bocler. A 3266.

Broschen trugen im 14. Jahrhundert sowohl Männer als auch Frauen, und gern beschenkte man einander mit diesem Zierat.

Als Symbol höchster Zuneigung und Hingabe schenkt Criseyde dem Troilus ein Herz aus Rubin, der so brennt wie ihr eigenes.

But wel I woot a broche, gold and asure,
In whiche a ruby set was lyk an herte,
Criseyde him yaf, and stak it on his sherte.

T III, 1370 ff.

Es wird gesagt, daß die Brosche aus Gold mit blauem Email sei. *Rücklin* zeigt *Tafel 43* eine Brosche, die die Andeutung des Gelöbnisses äußerlich in der Form durch zwei ineinandergelegte Hände versinnbildlicht. Eine dieser Rundbroschen zeigt noch eine Inschrift, von der aber nur noch Ave leserlich erhalten geblieben ist [4]).

Man hat sich dann hier vielleicht, auf Grund des erhaltenen Materials, eine Brosche vorzustellen, die aus einem Kreis gebildet ist, in dem sich oben und unten zwei Hände ineinanderlegen, und dessen Mittelstück ein Herz aus dem kostbarsten, tiefdunkelroten Rubin ist.

Criseyde gibt dieses Symbol, das in gold und blau, als der Farbe der Treue gefaßt ist, ihrem Geliebten als Unterpfand ihres Gelöbnisses und zum Andenken an eine schöne Stunde ihres Lebens. Troilus schenkt darauf seiner Geliebten ein gleiches Schmuckstück.

Als nun Criseyde zu den Griechen gehen muß, lernt sie Diomed kennen. Er wirbt um sie, und sie gibt ihm ein Zeichen ihrer Freundschaft: die Brosche, die einst Troilus ihr aus übervollem Herzen beim Abschied schenkte:

And after this the story telleth us,
That she him yaf the faire baye stede,
The which she ones wan of Troilus;
And eek a broche (and that was litel nede)
That Troilus was, she yaf this Diomede. T V, 1037 ff.

Das Unglück geschieht, daß Troilus die Ritterrüstung des Diomed in Theben findet, ohne zu wissen oder zu ahnen, was für ihn damit verbunden ist. Er entdeckt daran die Brosche, die er einst Criseyde schenkte. In seinem Schmerz läuft er zu Pandarus:

And of this broche, he tolde him word and ende,

T V, 1669.

Von dem Schicksal der Brosche, dem Symbol des Treuepfandes, berichtet er. Das Schmuckstück redet für ihn in seiner symbolischen Sprache. Und der Schmerz findet seine Erleichterung, indem Troilus fragt, ohne auf eine Antwort zu warten:

'Was ther non other broche yow liste lete
To feffe with your newe love', quod he,

[4]) Das Mittelniederdeutsche gab diesem schmückenden Symbol einen ausdrucksvollen Namen: hantruwe brazen. (Vgl. Schiller-Lübben: Mittelniederdeutsches Wörterbuch, 1875).

'But thilke broche that I, with teres wete,
Yow yaf, as for a remembraunce of me?
Non other cause, allas, ne hadde ye
But for despyt, and eek for that ye mente
Al-outrely to shewen your entente!' TV, 1688 ff.

Wir sehen, das Schmuckstück, das die Liebenden vermenschlichend in ihre Existenz hineinzogen, und dessen Vorzüge sie für die ihren hielten, hat seinen Besitzer gewechselt und die Beziehung gelöst, wie der Mensch selbst.

Vielleicht gehören in den gleichen Rahmen die Broschen und Ringe, die Markgraf Walter der Griseldis schenkt. Diese Schmuckstücke sind ebenfalls in Gold und blauem Email, als dem Symbol der Treue, ausgeführt:

But natheles this markis hath don make
Of gemmes, set in gold and in asure,
Broches and ringes, for Grisildis sake, E 253 ff.

Daß Broschen freundschaftliche Geschenke waren, zeigen uns noch zwei Stellen:

Aeneas schickt seinen Diener zu den Schiffen zurück, nachdem er in Lybien an Land gegangen ist:

. . . . after riche thinges,
Both ceptre, clothes, broches, and eek ringes,
Som for to were, and som for to presente
To her, (Dido) . . . L 1130 ff.

Das Gleiche sagt die Stelle im Haus der Fama, wo eine Gruppe Menschen vor der Göttin steht und sie um Gunst anfleht, obgleich sie nie im Leben sich um etwas Rechtes bemüht und auch nie Geschenke erhalten haben:

Al was us never broche ne ring,
Ne elles nought, from wimmen sent, HF 1740 ff.

Eine sagenhafte Wunderbrosche wird in dem Gedicht *The Compleynt of Mars* beschrieben, wo es Zeile 245 ff. heißt:

The broche of Thebes was of suche a kinde,
So ful of rubies and of stones Inde,
That every wight, that sette on hit an ye,
He wende anon to worthe out of his minde;

Auf den Glauben an die mächtige Zauberkraft der kostbaren Steine wird bei der Besprechung der Ringe eingegangen. (Vgl. dort, S. 46.)

3. Ringschmuck.

Die proportionale Gliederung des menschlichen Körpers betont der Ringschmuck. Sein Gesetz gibt ihm vier Ausdrucksformen: den Kopfreif, die eng anschließende Halskette, die das 14. Jahrhundert nicht kennt, den Gürtel und den unteren Besatz am Kleid. Dieser Schmuck umfaßt stets den zu schmückenden Teil, und dieser selbst bildet den Kern. Es ist, als sollte eine Masse, eine Kraft, in eine Form gefaßt werden.

Zum Ringschmuck des Kopfes ist im 14. Jahrhundert der Kopfreif aus Blumen und Metall, das Diadem und die Krone zu rechnen.

Kopfreife aus Blumen und Metall:

Einen damals ganz alltäglichen Schmuck bildet der Blumen- oder Blätterkranz. Er war fast eine Notwendigkeit der Mode, weil er dazu diente, das vielfach noch offen getragene Haar zusammenzuhalten, damit es nicht ins Gesicht fiel. Jedem war es möglich, nach Gegebenheit und Vorliebe die Blume für den Tag zu wählen.
So tut dies auch Emelye, als sie sich zu dem Turnier schmückt, das ihr den Gatten zuführen soll. Chaucer beschreibt uns, wie sie zum Tempel der Diana geht, um sie um ihren Beistand anzuflehen:

> Hir brighte heer was kempt, untressed al;
> A coroune of a grene ook cerial
> Up-on hir heed was set ful fair and mete. A 2289 ff.

Das aufgelöste blonde Haar wird mit einem Eichenkranz geschmückt und zusammengehalten. Es war allgemein Sitte, nach Abb. und Anm. bei *Rock, Church of our Fathers II, 72,* zu Festlichkeiten, besonders auch zu kirchlichen Festen und Prozessionen einen Blumenkranz im Haar zu tragen. Diese Sitte hat sich bis heute der symbolischen Bedeutung wegen in den Braut-, Konfirmations- und Kommunionskränzen erhalten.

Der dunkle Blätterkranz auf dem hellen Haar der Emelye, welcher den Kopf als Sitz des Geistes betont, und das lang herabfallende Haar in seiner vertikalen Schwere in der Ruhestellung vor dem Opferaltar helfen das konzentrierte inbrünstige Gebet zur Gottheit veranschaulichen, und lassen auch den Beschauer Ehrfurcht und Hingegebenheit an eine höhere Macht mitfühlen.

Emetrius, der König von Indien, trägt einen Lorbeerkranz. Chaucer beschreibt uns seinen ganzen königlichen Aufputz, in dem er als Begleiter und Beschützer des Arcit vor Theseus erscheint. Er ist im Ver-

gleich zur Gegenpartei als der liebenswürdiger Gekleidete und schöner Aussehende geschildert. Er ist goldgelockt, sein *mantelet* ist *bretful of rubies* (A 2164), und als Kopfschmuck trägt er einen Lorbeerkranz:

> Up-on his heed he wered of lauer grene
> A gerland fresh and lusty for to sene. A 2175 ff.

Vielleicht ist der Lorbeerkranz, das Siegeszeichen, von Chaucer als ein kleiner Zug des Hochmuts und der Selbstüberschätzung gewollt, und ist zugleich eine Vorausdeutung, denn Arcit, sein Schützling kommt um, nachdem ihm der Sieg bereits sicher schien.
Ein Lorbeerkranz schmückt auch den toten Arcit, was hier berechtigt ist, denn er war es ja, der den Sieg im Zweikampf davongetragen hatte:

> . . . on his heed a coroune of laurer grene; A 2875.

Wie allgemein die hübsche Sitte des Blumenschmuckes zum Vorstellungsbild der damaligen Menschen gehört haben muß, verrät uns vielleicht Chaucer, indem er selbst nicht vergißt zu berichten, daß die Eifersucht einen Kranz trug, als er die Wände des Venustempels in the Knightes Tale beschreibt, wo alle Begleiter der Liebe abgemalt sind. Er sagt:

> . . . . . and yelousye,
> That wered of yelwe goldes a gerland, A 1928 ff.

Unter *of yelwe goldes a gerland* haben wir uns sicher nicht einen Goldreifen vorzustellen, sondern einen Kranz aus gelben Blumen, aus Ringel- oder Dotterblumen, denn Way sagt, daß die Dotterblume in Nordengland *goulans, guilde* und *goles* genannt wird, im Süden dagegen *golds*. Diese Form haben wir hier vor uns. Gelb ist als die Farbe der Eifersucht bekannt. Das gleiche Erkennungszeichen, ein Kranz aus gelben Blumen, wird in R 22037 der Eifersucht gegeben. Dort heißt es, sie trug ein *chapel de soussie*, was ins Mittelenglische übertragen *a chapelet of marigolds* ist.
Mit einem Kranz aus frischen Blumen schmückt sich Emelye. Der Mai hat ihr wie allen trägen Schläfern zugerufen:

> . . . 'Arys, and do thyn observaunce.'
> This maked Emelye have remembraunce
> To doon honour to May, and for to ryse.
> Y-clothed was she fresh, for to devyse;
> Hir yelow heer was broyded in a tresse,
> Bihinde hir bak, a yerde long, I gesse.
> And in the gardin, at the sonne up-riste,
> She walketh up and doun, and as hir liste
> She gadereth floures, party whyte and rede,
> To make a sotil gerland for hir hede, A 1045 ff.

Hübsch ist das hier gegebene Bild in seinen leuchtenden und dennoch weichen Farben, mit dem blonden und langen Haar, darauf die rötliche Morgensonne trifft, die die roten Blumen dann noch röter erglühen läßt, und die weißen dem goldenen Schimmer des Haares annähert. So macht Chaucer durch die Schilderung dieser lichten Harmonie den Leser die frohe Stimmung glauben, die dieses junge Menschenkind beschwingt.

Auch die Venus im Haus der Fama trägt einen Kranz aus weißen und roten Blüten:

> And also on hir heed, parde,
> Hir rose-garlond whyt and reed, HF 134 ff.

Die Rose war damals Modeblume und taucht überall als Schmuck auf, aber daß der Kranz gerade aus weißen und roten Blüten besteht, ist Chaucers ganz persönliche Vorliebe, auf die beim lokalen Farbenschmuck näher eingegangen wird.

Ein lustig übertriebenes Bild, das uns eines großen Dichters Mut zur Phantasie zeigt, haben wir in dem Kranz des *somnour*.

> A gerland hadde he set up-on his heed,
> As greet as it were for an ale-stake; A 666 ff.

Der Büttel im Prolog der Canterbury-Tales hat sich zum Staat seinen Kopf mit einem Kranz bedeckt, — so groß wie jene, die zum Bierhaus laden. Skeat gibt eine gute Beschreibung über das Ausmaß solcher Kränze.

Wir müssen dabei die *gerland* von dem *bush* unterscheiden. Jedes Wirtshaus, das Wein ausschenkte, hatte ein Büschel Efeublätter an einer Stange herausgesteckt. Dazu kam manchmal als Putz ein Girlandenschmuck hinzu, der drei einzelne Kränze im rechten Winkel zueinander geordnet zeigte. Diese *hoops*, wie sie heute noch genannt werden, putzte man noch mit Bändern und großen Blüten auf.

Nun meint Chaucer — natürlich in humorvoller Übertreibung — daß der Büttel, der ja alles in seinem Leben übertreibt, das gute und scharfe Essen wie die Schönheitspflege, die er seiner unreinen Haut angedeihen läßt, einen solchen Kranz aufhabe. Und gleichzeitig hat er damit wohl auch beim Leser die Assoziation von großen Blüten hervorgerufen; eine Begründung, die den *somnour* sicher restlos zufrieden stellt! So bildet ihn später auch die Ellesmere-Handschrift ab.

Um hier einmal einen Seitenblick auf die Darstellungskunst von Chaucers Zeitgenossen, auf die in der Einleitung hingewiesen wurde, zu tun, sei hier ein Beispiel aus *Ayenbite of Inwytt S. 71* angeführt, wo selbst das Kränzetragen verworfen wird. Es wird darauf hingewiesen, daß man lernen sollte, gern zu sterben, denn das Leben hier sei nur ein Augenblick gegen die Ewigkeit, und Könige und Grafen, die hier herr-

lich leben, sehen dann, wie schnell alle diese Herrlichkeiten vorbei sind, wenn sie in der Hölle jammern:

> Oure blisse is ywent in-to wop. Oure karoles into zorge. gerlondes, robes, playinges, messinges and alle guodes bye ons yfayled.

Beim Stirnband spielen Farbe und Material eine beträchtliche Rolle. So kann z. B. der schimmernde Goldreif das samtartige Matt der Haut herausstellen und den Kontrast eines funkelnden braunen oder dunkelblauen Auges betonen und dadurch dem Gesicht etwas besonders Reizvolles oder Kühnes geben.

Von Elschen, der Zimmermannsfrau, wird erzählt:

> Hir filet brood of silk, and set ful hye:
> And sikerly she hadde a likerous yë. A 3243 ff..

Unter *filet* hat man sich ein Haar- und Stirnband vorzustellen, das den gleichen Zweck erfüllt wie der Goldreif, nämlich das Haar an dem Herabfallen ins Gesicht zu hindern. Es ist hier aus Seide, dem selben Material wie der Kragen des Hauskleides — als solches wurde das Hemd getragen. Das Stirnband schließt hier wohl das haubenartig um den Kopf gewundene Kopftuch, das *whyte voluper*, ab. Eine entsprechende Abbildung findet sich bei *Hottenroth 63,*$_{6}$, wo ein rotes Haarband den herabfallenden Schleier und das über den ganzen Kopf gespannte Haarnetz zusammenhält. Weitere Abbildungen bei *Hottenroth 61,*$_{6}$, *63,*$_{5}$, *Weiß S. 577, Abb. 259d* und *c* und *S. 573, Abb. 255c; Fairholt S. 207.*

set ful hye heißt es von dem Stirnband der Zimmermannsfrau. Hiermit will Chaucer aussagen, daß die hohe Stirn auffallen sollte. Das weibliche Schönheitsideal schrieb damals eine hohe Stirn vor, und wer diese nicht von Natur besaß, wie die Priorin [5]), der half nach, indem er die vorderen Stirnhaare abrasierte oder ausriß. Wenn hier Chaucer betont, daß das *filet* sehr hoch saß, so können wir mit Sicherheit annehmen, daß das stolze Elschen, mit den leichtfertigen und schalkhaften Augen, unter dem Bande sich ebenfalls die Haare ausriß.

Hierher gehört wahrscheinlich noch ein Beispiel, das aber nicht ganz klar zu bestimmen ist.

Von dem *god of love* wird gesagt, als er, Chaucer entgegenkommend, das Tausendschön an der Hand führt:

> Y-clothed was this mighty god of love
> In silke, enbrouded ful of grene greves,
> In-with a fret of rede rose-leves, L 226 ff.

[5]) Vgl. A 154 ff.:
> But sikerly she hadde a fair forheed;
> It was almost a spanne brood, I trowe.

Zweierlei Annahmen scheinen hier möglich, Entweder heißt dies einfach, daß der Gott einen Kranz von Rosen trägt, oder aber, daß er ein mit Rosenblättern besticktes Stirnband trägt. Beide Lesarten sind möglich, und beide Formen des Kopfputzes sind damals getragen worden.

Diadem:

Wird der Kopfreif mit Steinen oder Perlen geschmückt, so wird er zum Diadem. Die Beispiele zeigen, daß dieser Schmuck viel und gern getragen wurde, da die Zeit von 1350 bis 1450 ja nichts ungeschmückt ließ und so den horror vacui in jeder Weise zeigte. Diese Zeit hatte schon den Eigenwert des Materials vergessen und für den Glanz und das Farbenspiel des Lichtes auf Gold oder Silber allein den Blick verloren.

Chaucer berichtet, wie die Menschen aussehen, die aus dem Palast der Fama strömen:

. . . . Thus herde I creyen alle,
And faste comen out of halle,
. . . . . .
And somme crouned were as kinges,
With crounes wroght ful of losenges; HF 1313 ff.

Ich muß hier *H. Döll auf S. 99* widersprechen, die behauptet, *losenges* seien kleine diamantförmige Schilde, und muß zurückweisen, daß es sich dabei um eine Anspielung auf die Zackenkrone handele. *Crown* bedeutet im Mittelenglischen (wie franz. *couronne* Kranz und Krone bedeutet), goldener Kopfreif und Krone. Dieser Kopfputz wird damals nur von Personen hoher Abkunft getragen.

Losenges ist ein Begriff aus der Heraldik und bedeutet Raute. Die Heraldik wiederum versteht unter Raute ein verschobenes oder über Eck stehendes Quadrat. Wir haben uns den Kopfputz der reichen Ritter, die sicherlich hiermit gemeint sind, als einen Goldreif in Form eines Rautenfrieses vorzustellen.

Diese Ritter hatten oft goldene Bänder aus Metall um den Kopf, die vielleicht als Durchbrucharbeit das Rautenmuster zeigten.

Die Heraldik erlebte damals ihren Höhepunkt. Sie war ein Faktor, der zur Notwendigkeit des Lebens gehörte. Sie hat das Kostüm weitgehend beeinflußt. Die bunte Zwei- und Dreiteilung der Kleider hat von da ihren Anstoß empfangen. *Hottenroth* zeigt Ritterkleidung, die selbst ein Wappen ist. Vgl. *62*,30.31. Warum sollte der Kopfputz nicht auch daher entlehnt sein?

Einen entzückenden Kronreif beschreibt Chaucer in der Einleitung zur Legende von den guten Frauen:

And from a-fer com walking in the mede
The god of love, and in his hande a quene;
And she was clad in real habit grene.
A fret of gold she hadde next hir heer,
And upon that a whyt coroun she beer
With florouns smale, and I shal nat lye;
For al the world, ryght as a dayesye
Y-corouned is with whyte leves lyte,
So were the florouns of hir coroun whyte;
For of o perle fyne oriental,
Hir whyte coroun was y-maked al;
For which the whyte coroun, above the grene,
Made hir lyk a daysie for to sene,
Considered eek hir fret of gold above. L 212 ff.

Fret (vgl. *Fairholt, S. 96* und *145*) ist im Gegensatz zur *calle* das Haarnetz, das lediglich als Schmuckstück diente, und das im 13. und 14. Jahrhundert nur von der vornehmen Frau getragen wurde. Es war meist mit Perlen oder bunten Steinen benäht. Bei *Lacroix, Tafel 1* findet sich ein schönes Exemplar. Es ist ein Geflecht von Goldschnüren, das die Haare des Hinterhauptes umschließt und von einer Goldborte eingefaßt wird. Befestigt ist es an einem goldenen Kopfreif, der mit bunten Steinen besetzt ist. Rings auf dem Reif befinden sich zierliche goldene Blüten. Bei Chaucer ist das Netz, das das mattschimmernde Goldhaar zusammenhält, aus Goldfäden. Darüber sitzt ein weißer Kronreif ganz aus kleinen Blumen, die einen Goldpunkt in der Mitte haben, gerad wie das Tausendschön, dessen weiße Blumenblätter die Krone des inneren gelben Polsters bilden. Diese kleinen weißen Blumen werden aus Perlen gebildet, die Chaucer *fyne and oriental* nennt. Der weiße Perlenreif über dem grünen Gewand ließ die Königin wirklich wie ein Tausendschön erscheinen, wenn man noch das goldene Netz auf dem Kopf hinzunimmt, an das Chaucer am Schluß der Beschreibung noch einmal erinnert. Das *daisy* ist die Königin Anna von Böhmen, die Gemahlin Richards II. und die Tochter Karls IV., des deutschen Kaisers. Mit aller Liebe und Hingabe des Dichters an seinen Stoff ist das Tausendschön wirksam gemacht. Man meint, in dieser liebevollen Zeichnung das dankerfüllte Herz Chaucers zu erfühlen: er hatte 1385 die Erlaubnis bekommen, sich auf seinem Posten vertreten zu lassen. Um so recht die Kostbarkeit des Perlenkranzes, der den zierlichen Kopf krönt, in ihrem damaligen Wert zu ermessen, muß man etwas von der Geltung der Perlen wissen. Chaucer hebt hervor, daß sie *fyne* und *oriental* waren. Was heißt das? Die Perlen stehen damals gleichberechtigt neben den Edelsteinen. Sie sind rund, oval

oder länglich und waren stets wegen ihres besonders lieblichen Glanzes hoch geschätzt. Den zarten Glanz verdankt die Perle der Übereinanderlagerung vieler feiner Kalkschichten. Die runden, silberartig milchweißen sind die wertvollsten. Diese haben wir uns hier auch wohl vorzustellen, wenn Chaucer sagt, daß sie so weiß waren wie die Blumenblätter des Tausendschön.

Ein Schapel mit ähnlichen Blüten wie das oben beschriebene, wenn auch primitiver in der Anordnung und sicher nicht so kostbar, gibt *Weiß, S. 573, Abb. 255a.*

Krone:

Sind die einzelnen Bestandteile eines Diadems, die Steine oder der sonstige Zierat wie Blumenblätter aus Metall und dergleichen, betont nach aufwärts gerichtet, so daß sie über den Kopf hinausreichen und nicht nur mehr die Stirn umranden, dann haben wir eine Krone vor uns. Dieser Schmuck betont ganz besonders das Haupt, das Ende der Gestalt und vermittelt durch Form und Wuchtigkeit dem Träger das Gefühl vermehrter geistiger Macht und Würde und zwingt den Beschauer auch die politische Würde des Trägers, die hinter dem Recht des Tragens einer Krone steht, anzuerkennen.

Als Griseldis die schwere Prüfung bestanden hat, und sie wieder als Markgräfin eingesetzt wird, ziehen sie ihre Dienerinnen prächtig und standesgemäß an. Dazu gehört auch die Krone:

> And strepen hir out of hir rude array,
> And in a cloth of gold that brighte shoon,
> With a coroune of many a riche stoon
> Up-on hir heed, ... E 1116 ff.

Eingehender beschreibt uns Chaucer die gewaltige Krone des Ligurge:

> A wrethe of gold arm-greet, of huge wighte,
> Upon his heed, set ful of stones brighte,
> Of fyne rubies and of dyamaunts. A 2145 ff.

Die Kronen des 14. Jahrhunderts, die bei *Fairholt, S. 82, 108; Weiß, S. 603 Abb. 264; S. 883 Abb. 336; Lacroix S. 7 Abb. 7* abgebildet sind, geben folgendes Bild: ein runder Reif meist mit Steinen verziert umschloß den Kopf. Er wurde von blattförmigen Zacken oder Blüten überhöht, die aus dem Reif hervorwuchsen, zuweilen auch auf ihn aufgesetzt waren. Ein besonders prächtiges Beispiel bringt *Fairholt, S. 135:* das breite Goldband ist reich verziert. Ringsum schlingt sich eine Ranke mit Blättern. Dazwischen befinden sich mit Steinen verzierte Kreise und Quadrate. Aus dem oberen Rande wachsen Eichenblätter und Lilien.

Gürtel:

Der Kopfputz betont das Ende der Gestalt, der Gürtel den Ansatz der Beine am Rumpf. Er grenzt damit den beweglichen Oberkörper von der geschlossenen Hüftpartie ab. Der Gürtel wurde damals um die Hüften getragen, noch nicht um die Taille. Diese Mode kam erst gegen Anfang des 15. Jahrhunderts auf. Die Wirkung des Gürtels besteht in Form und Farbe und gibt dem Gegürteten das Gefühl des Gerüstetseins.

Der Gürtel bleibt im 14. Jahrhundert als Zierstück im Gebrauch. Er wird immer mehr verfeinert. Als durchaus notwendiges Kleidungsstück erscheint er zwar nicht mehr; nur da noch, wo er dazu dient, die allzu lange *cotte* darin unterzustecken, wie zum Beispiel vom *Reve* gesagt wird:

Tukked he was, as is a frere, aboute, A 621.

Sonst ist er deshalb nicht mehr notwendig, weil das Kleid des Oberkörpers immer enger wird und schließlich die Körperformen ganz knapp umschließt und erst von den Hüften ab weit wird. Das Aufkommen des engen Kostüms und der Wegfall des Gürtels haben letzten Endes ihren Ausgangspunkt im gotischen Lebensgefühl, das sich in der Vertikalen, dem Streben nach aufwärts, seinen Ausdruck schuf, und das jeder Horizontalteilung abgeneigt war, was das Vermeiden des Hutrandes und das Streben nach Selbstvergrößerung bis zur weit möglichsten Grenze, die im Hennin gefunden wurde, bezeugen.

Der Gürtel wurde von Männern und Frauen locker unterhalb der Hüften getragen (vgl. *Fairholt S. 99, 100, 101*).

Die englischen Gürtel zeichnen sich durch ihre Zierlichkeit aus, weit mehr als die deutschen, die im 14. Jahrhundert aus Metallplättchen waren und leicht plump wirkten, weil sie sich nicht so der Körperform anschmiegten. Ganz besonders schön sind auch die Gürtel, die zum Ritterkleid gehören. (Vgl. Abb. bei *Hottenroth 63*,13.23–26 und *64*,6; *Fairholt S. 130; Rücklin Tafel 47*,3.6.7; *Tafel 46*,1.6.)

Die englischen Gürtel, die dem Anzug zur Zierde gereichen, sind vielfach aus *silk* oder *samit* mit Metall verziert, so daß sie immer noch den geschmeidigen Stoff durchschimmern lassen.

Elschen trägt solch einen Gürtel:

A ceynt she werede barred al of silk, A 3235.

Eben einen solchen der *Man of Lawe:*

He rood but hoomly in a medlee cote
Girt with a ceint of silk, with barres smale; A 328 ff.

Beide Seidengürtel sind mit kleinen Plättchen, vermutlich aus Silber verziert. Aus Einfassungen für Schnallenbeschläge sind diese Verzierungen ursprünglich hervorgegangen.

In *the Romaunt of the Rose* wird auch ein mit Plättchen verzierter Gürtel erwähnt. *Richesse* trägt ihn:

The barres were of gold ful fyne,
Upon a tissu of satyne, R 1103 ff.

Racinet gibt in *Costume Historique S. 24* die Abbildung eines prächtigen Gürtels. Die *barres* sind dort aus weißen Perlen, die in Gold gefaßt sind.

Das einfache Gewand des *man of lawe* ist auch mit einem reichen Gürtel geschmückt. Er trägt noch die *cote*, die im allgemeinen anfängt unmodern zu werden. Kurz und eng wird jetzt die Männermode. Dann wird erzählt, daß sein Rock teilfarbig ist. *Medlee cote* heißt es im Text, was als *mi-parti cote* zu verstehen ist. Diese Teilfarbigkeit der Kleidung war unter dem Einfluß der Heraldik entstanden und war die übliche Tracht der Juristen.

Die Ellesmere-Handschrift zeigt den *man of lawe* in teils roter und teils rot und blau gestreifter Gewandung. Auf diesem unruhigen Kleid wirkte der Gürtel sicher beruhigend, weil er durch seinen Glanz das Auge von der Vielfarbigkeit ablenkte und das ganze Bunt zusammenfaßte.

Auch der *Frankeleyn* trägt einen Gürtel zum Schmuck:

An anlas and a gipser al of silk
Heng at his girdel, whyt as morne milk. A 357 ff.

Das zarte Weiß zu einer Zeit, wo Sauberkeit noch längst keine Selbstverständlichkeit sondern ein Schmuck war, den Chaucer öfter hervorhebt, unterstreicht die gediegene Schlichtheit und die Selbstsicherheit des älteren Mannes mit dem weißen Haar und Bart.

Nichts wirklich Anschauliches erfahren wir über die Gürtel der fünf Handwerker, wenn es heißt:

. . . . . wroght ful clene and weel,
Hir girdles and hir pouches every-deel. A 367 ff.

Nur die Worte *clene and weel* geben dem Leser das Bewußtsein, daß die Gürtel beste und sauberste Handwerkerarbeit sind, hergestellt unter Verwendung von dem allerbesten Material. Dies trägt dann auch dazu bei, ihre Stimmung und ihr Selbstbewußtsein auf der Pilgerfahrt zu heben — und dem Leser den Wohlstand und die Selbstgefälligkeit dieser Handwerker zu verdeutlichen.

In den meisten Fällen haben die Gürtel der Männer eine schöne Schließe. (Vgl. *Fairholt S. 96.*) Bei den Frauen wird er öfter durch Verknotung geschlossen, so daß es die zwei herunterhängenden Enden, *pendauntes* genannt, gab, die die Vertikale betonten. Ein Beispiel für die frei herabhängenden Gürtelenden gibt *Sir Gawain and the Greene Knight,* wo es heißt:

Bot wered not this ilk wyge for wele this gordel,
For pryde of the pendauntez, thaz polyst thay were,
E thaz the glyterande golde glent upon endez.

(Abb. bei *Fairholt S. 82.*)

Der Luxus in der Ausstattung dieser Gürtel nahm in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts derart überhand, daß Eduard III. 1363 dagegen gesetzlich vorging und das Tragen der silbernen Gürtel von der Höhe des Einkommens abhängig machte. Niemand dachte daran, diese Gesetze zu befolgen. Immer wieder haben Eduard III. und Richard II. mit Verordnungen gegen den Luxus vergeblich gekämpft.

4. Ansatzschmuck.

In jedem Menschen liegt der Wunsch, bei manchen Gelegenheiten größer und dadurch wichtiger zu erscheinen. Auch das 14. Jahrhundert kannte diese Sehnsucht. Die sinnfälligste Ausdrucksform dieses Wunsches wurde der Hut, der dann im 15. Jahrhundert im Hennin wohl seine höchst mögliche Überspitzung erreichte. Hierzu gehören noch Schulterkragen, die die Schultern breiter erscheinen lassen, die Schleppe, die durch die Inanspruchnahme des größeren Raumes im Träger und Beschauer das Gefühl eines vermehrten Machtzentrums entstehen läßt, sowie Ärmelgarnituren. Der langherabwallende Bart gehört auch dazu. Alle anderen Bartmoden jedoch gehören nicht zum Schmuck; sie sind gekünstelte Zierate. (Abb. der damals üblichen Barttrachten bei *Fairholt S. 359.*)

Kopfputz:

Wir haben beim Ringschmuck hübsche Beispiele für den Kopfputz der vornehmen Frau gesehen, der der Trägerin immer anmutig zu Gesichte stand. Zu gleicher Zeit trägt die Bürgersfrau in der Hauptsache das *coverchief* oder *kerchief*. Dies ist ein Kopftuch oder Kopfschleier, der das Gesicht umhüllt und in einem Ende meist lose über Schulter und Rücken fällt. *Vgl. Abb. bei Hottenroth 63,11; Fairholt S. 86, 91 93,1; Weiß S. 575 Abb. 258a, S. 577 Abb. 259c; Lacroix S. 91 Abb. 59, S. 571 Abb. 420.*

Auch die Ellesmere-Handschrift bietet ein Beispiel für ein *coverchief*, und zwar bei der Darstellung der Frau von Bath. Diese Tücher waren damals von verschiedener Größe. Sie schwankten zwischen dem kleinen Gebinde der Frau von Bath und solchen, die über die Schulter

herunterfielen wie ein langer Mantel, und wogegen dann Kleiderverordnungen wetterten wie die von Speyer aus dem Jahre 1356: „Zuo dem ersten uber die vrouwen: der sol deheine kein schappel dragen oder deheynen sleyger, genannt kruseler, dragen, der me habe umbe gewunden, danne vier vach, also daz die selben vach alle, an den flocken daran, vonder stirnen uber sich uf, nit hoeher sint, oder sin soellent danne eins twerch vingers hoch.“ [6])

Bei den Vornehmeren war das *coverchief* aus feinem Stoff, eine Art Schleier von ganz verschiedener Länge, der über den Rücken fiel und meist mit dem Stirnreif gehalten wurde (*Lacroix S. 83 Abb. 55*).

Auch Chaucer erzählt uns von dem feinen Stoff mancher solcher Kopftücher. Er berichtet davon in *The Parlement of Foules:*

> . . . a subtil kerchef of Valence,
> Ther was no thikker cloth of no defence. V, 272 ff.

Dieses Tuch stammt wahrscheinlich aus Valenciennes bei Lyon, das wegen seiner Seidenfabrikation im Mittelalter sehr bekannt war. Von dem Kopftuch der Frau von Bath wird erzählt:

> Hir coverchiefs ful fyne were of ground;
> I dorste swere they weyeden ten pound
> That on a Sonday were upon hir heed. A 453 ff.

Hier zeigt sich schon der Verfall der Mode und ihre Übertreibung. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird das *kerchief* unmodern. Das *calle*, das Haarnetz, kommt auf, in das die Haare jetzt alle hineingestopft werden. Die Haarnetze wurden in den verschiedensten Formen getragen; bald werden sie zu wulstartigen Auswüchsen (vgl. *Hottenroth 63,16; Lacroix Tafel I*). Auf diese werden dann die *coverchiefs* in mehrfachen Lagen in Falten und Formen gelegt, so daß wahre Ungeheuer von Türmen auf dem Kopfe balanciert werden — ein fürchterlicher Unschmuck. *Vgl. Hottenroth 63,17 und 64,21.*

Aber mit dem *coverchief* ist es noch nicht genug an Vermummung, außerdem gehört der Hut zum Kopfputz auf Reisen. So heißt es denn auch von der Frau von Bath weiter:

> Y-wimpled wel, and on hir heed an hat
> As brood as is a bokeler or a targe; A 470 ff.

Zum Kopftuch wurde immer noch der *wimpel* getragen, der Hals und Kinn verhüllte — und darauf wurde nun noch der Hut gesetzt, der wirklich so groß wie ein Schild war, denn er pflegte auf der Reise den Regenschirm zu ersetzen. Wir haben uns genau so einen flachen Hut vorzustellen, wie die Ellesmere-Handschrift uns zeigt. Sie waren aus

---

[6]) Mitgeteilt bei Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. 1892. Seite 208.

Draht gebogen und mit Stoff überzogen. *Wimpel* und *coverchief* wurden mit kleinen Nadeln, den *pinnes*, aufgesteckt, wie sie der *Frere* an schöne Frauen verteilte. (Vgl. *A 234 ff. und Abb. von pinnes* bei *Fairholt S. 537, Abb. 346—349*, schöne Exemplare, deren Köpfe mit Blattmustern, Steinen, Granulation verziert sind.)

Auch die Kopfbedeckung der Männer erlebte eine närrische Übertreibung in den Formen, die die Kapuze annahm (*Fairholt S. 96*). Ihr Zipfel verlängerte sich derart, daß er in vielen Fällen die Erde berührte. Solche Übertreibungen finden wir gut abgebildet bei *Fairholt S. 108 und S. 485 Abb. 214; Hottenroth 63,1.12; Weiß S. 563 Abb. 247b.c.d; Lacroix S. 21 Abb. 20, S. 213 Abb. 149.* Gegen Ende des 14. Jahrhunderts trat dieser Unsinn auf, wurde fast hundert Jahre für schön gefunden, um dann sehr schnell zum Narrenkleid herabzusinken. Vorher jedoch erlebte dieses Kleidungsstück noch seine höchstmögliche Extravaganz: man wand diese schlauchartige Röhre, zu der der Zipfel der Kapuze sich ausgewachsen hatte, viele Male um den Kopf wie Simkin, der reiche Müller in der *Reves Tale:*

> On haly-dayes biforn hir wolde he go
> With his tipet bounden about his heed, A 3952 ff.

Schulterkragen:

Einen einzigen schönen Ansatzschmuck schuf sich das ausgehende 14. Jahrhundert im Schulterkragen, der aber erst im Anfang des 15. Jahrhunderts so recht Mode wurde. Er war stets von anderer Farbe als das Kleid. Durch diesen Farbenwechsel wurden die Schultern mehr betont, sie erschienen weiter ausladend, und die übrige Figur dafür um so schlanker. Solch einen Kragen haben wir wohl schon in dem der Zimmermannsfrau zu sehen:

> Whyt was hir smok, and brouded al bifore
> And eek bihinde, on hir coler aboute,
> Of col-blak silk, with-inne and eek with-oute. A 3238 ff.

Den größtmöglichen Kontrast hat sie gewählt, weiß und schwarz und doch gemildert durch die welligen Linien der Stickerei, die dem Gesicht schmeicheln (vgl. *Abb. Hottenroth 64,21–23*).

Bart:

Zum Ansatzschmuck gehört hier noch der natürlich gewachsene Bart, der von jener Zeit als schön empfunden wurde. Wenn auch die Stelle,

die hier angeführt wird, übertrieben ist, besagt sie doch, daß das Fehlen des Bartes für unschön galt und ungnädig verspottet wurde:

No berd hadde he, ne never sholde have,
As smothe it was as it were late y-shave;
I trowe he were a gelding or a mare. A 689 ff.

Wenn Chaucer den *Pardoner* so lächerlich macht und ihn neben allen anderen häßlichen Übertreibungen, die er an ihm herausstellt, noch durch das Fehlen des Bartes verspottet, so zeigt uns der Dichter, wie der Drang nach der Lust zu leben auch über die Grenzen des Geschmacks gehen kann und harmonielos und abstoßend werden kann, und doch wird er dadurch nicht zum Moralprediger wie seine Zeitgenossen.

5. Lokaler Farbenschmuck.

Dieser Schmuck ist nicht unmittelbar von der Körperform abhängig. Er wirkt durch seine Farbe und hebt erst mittelbar die natürlichen Vorzüge des Wuchses, wenn zum Beispiel ein Ring mit einem schönen Stein den Blick auf eine schlanke und schöngeformte Hand leitet [1]). Hierher gehören außer den Ringen, das Haar und die Schmuckmittel seiner Frisur, sowie die Gürtelschnallen, von denen uns Chaucer nichts erzählt.

Ringe:

Zunächst sind ein paar allgemeine Bemerkungen über das Aussehen des Ringes im 14. Jahrhundert notwendig. England hat schon sehr früh angefangen, seine Ringsammlung wissenschaftlich zu betreiben, so daß man auf diesem Gebiet einmal sehr gut mit Anschauungsmaterial versehen ist.

Da uns Chaucer die einzelnen Ringe nicht so genau beschreibt, daß wir sie plastisch vor uns zu sehen vermögen, seien hier im allgemeinen die gebräuchlichsten Formen beschrieben.

Vermittlung und Kontrast — runder Reif und Farbe — sind die Kompositionsfaktoren des Ringes. Alle Techniken der Goldschmiedekunst können dazu dienen. Im Altertum schon ging man zur farbigen

[1]) Den Griechen war der Ring kein genehmes Schmuckstück. Sie haben ihn erst mit dem Aufkommen asiatischer Sitten als Schmuckstück eingeführt. Bis dahin hatte der Ring ihnen nur symbolische Bedeutung als Standesabzeichen, Siegelring oder Amulett.

Behandlung des Ringes über. Das zeigen die Beispiele des sogenannten Fundes von Aegina im Britischen Museum (abgebildet bei Marc Rosenberg, Zellenschmelz I S. 19). Ein bunter Stein und buntes Email werden ruhig auf ein und demselben Ring angebracht. Das 14. Jahrhundert arbeitet hauptsächlich mit Niello, Email und seltener mit Filigran. Von Edelsteinen findet hauptsächlich der Rubin, Saphir, Topas, Smaragd, Amethyst, Hyazinth und Calcedon Verwendung. Auch der Diamant fängt an beliebt zu werden. Da aber noch nicht die Kunst des Facettenschliffs erfunden war, machte der Brilliant nicht mehr Eindruck als der Bergkristall.

Die gotischen Ringe zeigen alle die gleiche Eigentümlichkeit: den sehr hohen Aufsatz. (Vgl. *Rücklin, Tafel 50,1 und 56,9.)* Durch Jahrhunderte geht die Sitte, den Mittelfinger freizulassen. Dagegen war es schon immer Brauch, den vierten Finger der linken Hand zu schmücken. Die Ägypter glaubten, daß von diesem Finger eine Ader direkt zum Herzen führe. Diese Meinung lebt noch heute im Volksmund.

Im Laufe der Jahrhunderte kam es immer wieder einmal auf, auch die vorderen Fingerglieder mit Ringen zu bedecken. Zur Bestätigung vergegenwärtige man sich das Bildnis einer jungen Frau im braunen Kleid von Rogier von der Weyden, oder das männliche Bildnis von Hans Memling, oder man denke im 16. Jahrhundert an die Bildnisse Lukas Cranachs, der die Kurfürsten zeigt, deren Hände verschwenderisch mit Ringen beladen sind — nur der Mittelfinger ist frei.

In der zweiten Hälfte des 14. und im Verlauf des 15. Jahrhunderts sind die Inschriften auf Ringen sehr in Mode. Sie füllen oft seinen ganzen Umkreis aus (vgl. *Rücklin, Tafel 48,5; 50,1; 56,2).* Man pflegte auch den Ring in zwei Schrägseiten zu teilen, so daß in der Mitte ein Kamm entstand. Auf diese Weise gewann man Platz für eine zweizeilige Umschrift.

Der Ring war ursprünglich nur als Amts- und Siegelring gekannt. Weltliche Fürsten und reiche Bürger trugen ihn auf dem Zeigefinger oder auch am Daumen der linken Hand, wie bei Chaucer der Gesandte des Königs von Arabien, der dem König Cambinskan die drei Wundergeschenke überbringt:

> Ther cam a knight . . .
> . . . . . .
> Upon his thombe he hadde of gold a ring, F 81 ff.

Oder Troilus wird uns in einer eindrucksvollen Szene beim Siegeln des ersten Briefes an Criseyde, in dem er ihr seine Liebe gesteht, gezeigt:

> And with his salte teres gan he bathe
> The ruby in his signet, and it sette
> Upon the wex deliverliche and rathe; T *II*, 1086 ff.

Weil man an die Wunderkraft der Steine glaubte, und man sich nach recht großen Wundern sehnte, erreichten die Siegelringe oft ungeheure Ausmaße. So wiegt ein Siegelring Karls des Kühnen ein halbes Pfund. Damals beliebte Formen des Siegelringes sind der Christuskopf nach dem Vorbild des Schweißtuches der heiligen Veronika oder das Bild einer Wallfahrtsmadonna. Auch Inschriften sind beliebt gewesen, wie uns zwei Stücke im britischen Museum zeigen, die aus Gold mit schwarzem Email gearbeitet sind und in Majuskeln die Umschrift tragen: Ave Maria Gratia und Mater Dei mento.

Am häufigsten aber waren Siegelringe mit Namen und Wappen des Besitzers.

Als der Ring aufhörte, nur der reinen Zweckmäßigkeit zu dienen, wurde er zum Vertrauten innerlicher Beziehungen. Freundschaftsringe wurden von Frauen an Männer und umgekehrt gegeben. Criseyde bittet Pandarus, Troilus einen Ring zu geben als Zeichen dafür, daß sie ihm gewogen, und daß sie zu einer Zusammenkunft am nächsten Tage bereit sei:

> . . . 'wole ye doon o thing
> And ye therwith shal stinte al his disese;
> Have here, and bereth him this blewe ringe,
> T III, 883 ff.

Der Ring ist von blauer Farbe, der Farbe der Beständigkeit. Sicher haben wir ihn uns hier als einen Ring in Goldemail vorzustellen.

Im Book of the Duchesse trifft Chaucer einen einsamen Mann in schwarzem Kleid, der ihm von seinem Kummer erzählt. Es ist John of Gaunt, der um den Tod seiner Gattin Blanche klagt. In seinem Schmerz erzählt er rückblickend, wie er um sie geworben und sie ihm als erste Gunstbezeugung einen Ring schenkte.

> And therwith she yaf me a ring;
> I trowe hit was the firste thing; 3, 1273 ff.

Ebenso schenken auch Männer an Frauen diese Freundschaftsringe, zum Beispiel Absolon an die Zimmermannsfrau:

> 'Of gold', quod he, 'I have thee broht a ring;
> . . . . . .
> Ful fyn it is, and ther-to wel y-grave;
> This wol I yeve thee, if thou me kisse!' A 3794 ff

Absolon spricht hier von einem gravierten Ring; vielleicht ist er mit Filigran verziert, vielleicht ist sogar auch ein Spruch eingraviert.

Unter den Schmuckstücken, die der Markgraf Walter für Griseldis anfertigen läßt, befinden sich ebenfalls Ringe:

But natheles this markis hath don make
Of gemmes, set in gold and in azure,
Broches and ringes, for Grisildis sake, E 253 ff.

Wieder wird hier Emailarbeit am Ring betont. Die Edelsteine werden hier *gemmes* genannt. Da es sich um einen reichen Fürstenhof handelt, dürfen wir wohl annehmen, daß es wirklich Gemmen sind, Ringe mit Steinschnitt, wie sie in Kap. II beschrieben sind.

Noch ein Beispiel sei hier angeführt, wo ein Ring als konkrete Bezahlung für Dienste gegeben wird. Philomele schickt ihrer Schwester Prosne eine Botschaft und gibt dem Boten für seinen Dienst einen Ring:

And to a knave a ring she yaf anoon,
And prayed him, by signes, for to goon
Unto the quene, and beren her that clooth, L 2366 ff.

Chaucer bestätigt uns, daß all dieser profane Schmuck des Mittelalters Geldeswert hatte. Mit diesen Dingen konnte man seine Verpflichtungen bezahlen, und im Notfalle wurden die Schmuckstücke auch ein- und umgeschmolzen. Diese Tatsache macht begreiflich, das wir von all dem profanen Schmuck so herzlich wenig erhalten haben. Er wechselte den Besitzer so leicht und schnell, wie heut das Geld. Er war eine Kapitalsanlage, die statt der Zinsen die Freude der Benutzung einbrachte.

Häufig zählen die Ringe auch zu den Talismanen auf Grund ihrer Schmucksteine. Im Volksglauben hat mancher Stein im Ring Zauberkraft. So gab der Rubin inneren Frieden und Heiterkeit und schützte vor Armut, der Saphir brachte himmlisches Glück, der Smaragd verhalf zu irdischem Wohlergehen und bewahrte vor Augenleiden, der Calcedon verhalf zu Kraft und Gesundheit, der Diamant bot Schutz gegen Feinde und schreckte den Wahnsinn ab, und der Amethyst verhütete Kopfweh und Trunkenheit.

Einen solchen Wunderring bringt der Gesandte von Arabien der schönen Canace als Geschenk.

The vertu of the ring, if ye wol here,
Is this; that, if hir lust it for to were
Up-on hir thombe, or in hir purs it bere,
Ther is no foul that fleeth under the hevene
That she ne shal wel understonde his stevene,
And knowe his mening openly and pleyn,
And answere him in his langage ageyn.
And every gras that groweth up-on rote
She shal eek knowe, and whom it wol do bote,
Al be his woundes never so depe and wyde. F 146 ff.

Tho speke they of Canaceës ring,
And seyden alle, that swich a wonder thing
Of craft of ringes herde they never non,
Save that he, Moyses and king Salomon
Hadde a name of konning in swich art. F 247 ff.

Daß Ringe Heilkraft besitzen, ist ein immer wiederkehrender Zug; selten aber wird davon erzählt, daß sie die Vogelsprache verstehen lehrten.

Für die Inder, Perser und Ägypter war der Ring ein Symbol der Ewigkeit, weil er weder Anfang noch Ende hat, eine Auffassung, die dem Symbol des Ehe- und Freundschaftsringes sehr nahe kommt. So wie der Ring den Finger umfaßt, wird der Trauring zum Symbol der alles umschließenden Treue. Der Ringwechsel als Zeichen vertrauter Beziehung ist seit dem 13. Jahrhundert bezeugt. Troilus und Criseyde wechseln ihre Ringe beim Liebesgeständnis:

Sone after this they speke of sondry thinges,
As fil to purpos of this aventure,
And pleyinge entrechaungeden hir ringes,
Of which I can nought tellen no scripture.
T III, 1366 ff.

Scripture bedeutet hier soviel wie Motto oder Denkspruch.

Der Trauring ist ursprünglich eine Art Handgeld, das dem Vormund der Braut gezahlt wird. Daraus erklärt sich die Sitte, daß nur die Braut einen Ring erhält.

Nachdem Markgraf Walter die arme Griseldis hat einkleiden lassen, wie es sich für eine Fürstin gehört, wird erzählt:

This markis hath hir spoused with a ring E 386 ff.

Als der Markgraf sie nach einigen Jahren wieder nach Hause schickt, um sie zu prüfen, gibt sie ihm diesen Ring zurück:

And here agayn my clothing I restore,
And eek my wedding-ring, for evermore. E 867 ff.

Aber je mehr es üblich wird, daß die Kirche durch eine Zeremonie die Eheschließung bekräftigt, je mehr wird es Sitte, bei der Trauung gegenseitig die Ringe zu wechseln.

Die Eheringe tragen häufig Umschriften, oft auch innen die Namen der Schwiegereltern und außen in der Mitte ein Herz und die Anfangsbuchstaben der Eheleute. Die üblichste und verbreitetste Form des Eheringes war die von einem Paar verschlungener Hände, wohl als Symbol des Händedrucks bei der Verlobung. Die einfachen, glatten Goldreife sind erst seit Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlich.

Ein Ring an einer Hand ist nicht immer schön. Bei einer aesthetischen

Betrachtung über seine harmonische Schmuckfähigkeit fällt die Antwort befremdend aus. Das künstlerische Problem des Ringes beruht zweifellos auf seinem Verhältnis zu der Hand, die er ziert. Ringform und Farbe sollten sich harmonisch der Hand anpassen. Nun arbeitet der Goldschmied aber für eine gedachte Normalhand. Durch die Freiheit der Auswahl wird hier ein oberflächlicher Kompromiß geschlossen.

Insofern man nun im Geordneten das Schöne sieht, muß man den Ring als Schmuck ablehnen. Er kann die schlanke, schöne Form der Hand in ihrer Wirkung stören, oder auch eine kurze, plumpe Hand noch plumper erscheinen lassen. Die Kette zum Beispiel wird nie der Urheber solcher Disharmonie sein, weil dieser Behang in jedem Falle — dient — den Blick auf die Form und Bewegung des Halses zu lenken, nie aber die absolute Selbstgeltung beanspruchen wird, wie der Ring es in den meisten Fällen tut.

Haarfarbe und Frisur:

Nun sei hier noch etwas über den natürlichen lokalen Farbenschmuck, das Haar, gesagt.

Es wurde noch viel offenes Haar getragen, von einem Schapel oder Blumenkranz gehalten (vgl. dazu Behang- und Ringschmuck), oder es wurde auch in einen Zopf geflochten, der über den Rücken lang herunterfiel und öfters mit einem Goldband umwunden wurde. Man trug es auch in zwei Zöpfen, die dann vorn rechts und links herunterfielen (*Weiß S. 573 Abb. 256*).

Das Haar in einen Zopf zusammengeflochten trägt zum Beispiel Emelye:

> Hir yelow heer was broyded in a tresse,
> Behinde hir bak, a yerde long, I gesse. A 1049 ff.

Ebenso 5,268 ff.; in zwei Zöpfe flechtet die Tochter des Virginius C 37 ff. ihr goldenes Haar.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kam dann das Haarnetz, *calle* genannt, auf, unter dem man das Haar völlig verbarg (vgl. Ansatzschmuck).

Auffällig ist, daß Chaucers Frauen alle blond sind. Als besonders vom Schicksal begünstigt gelten die, deren Haar dazu noch *crisp* oder *ounded* ist.

> Hir heer, that oundy was and crips,
> As burned gold hit shoon to see. HF 1386 ff.

Ebenso T IV, 736.

Die Männer sind ebenfalls alle blond bis auf Ligurge aus Thrakien, der schwarzes, langes Haar hat. So wie bei den Frauen galt auch bei den Männern lockiges Haar als besonders schön. Vgl. A 81; 2165; 3314; D 304.

Daß lockiges, herabfallendes Haar das Schönheitsideal jener Zeit war ist durchaus verständlich, da die Ringellocken, die auf den bunten Mantel des jungen Mannes oder auf die freien Schultern des Mädchens fallen, beim Beschauer das Gefühl eines beweglichen, graziösen Behangschmuckes erwecken. Daß alle schönen Menschen noch dazu hellblond sind, darf uns nicht wundern. Die Gotik strebt nach schönen und schlanken Körperformen und wünscht die Zartheit des Wuchses zu betonen. Dazu hilft die helle Farbe des Haares, die die so oft erwähnten zarten, weißen Gesichter — mit Wangen wie *rose leves* — einrahmt.

6. Kleiderschmuck.

Hierzu gehören alle Gewänder, die dem Körper in positiver Richtung dienen, das heißt insofern sie zum Symbol körperlicher Vorzüge werden. Die Ausdrucksmittel dieser Zierde bilden Stoffe und ihre Gewebeart, Schnitt, Besatz und Farbe.

Aus dem Orient brachten die Kreuzfahrer die kostbaren Stoffe ins Abendland, und vom Vater auf den Sohn vererbte sich dann die Sehnsucht nach diesen sattglühenden Seiden und Brokaten (*vgl. The Tale of the Man of Lawe 134 ff.*). Ein Zauber haftete diesen Stoffen an, die ihren Träger dies spüren ließen. Durch wessen Finger einmal alte Brokate geglitten sind, der weiß, man kann sich ihrem geheimnisvollen Zauber nicht entziehen — vielleicht deshalb nicht, weil wir wittern, daß der Orient den Schimmer seiner Märchen in diese Stoffe verwoben hat. Unter den bewundernden und neugierig darüber hintastenden Fingern des nördlichen Europäers gewinnt dieses Gespinst lebendige Eigenart. Aus seiner Tiefe zittert der Hauch südländischer Üppigkeit, die Ahnung einer höheren Leibeskultur.

Nach mehr Kultur, das heißt damals nach dem schönen Leben, sehnte sich auch der Mensch des späteren Mittelalters, und instinktiv griff er nach Hilfsmitteln, die zur Erfüllung der Sehnsucht zu führen schienen. Malereien und bunte Kirchenfenster vermitteln uns heut noch etwas von der Befriedigung und der Gehobenheit, die diese Stoffe in den Menschen hervorriefen. Jene Menschen taten das Gleiche — nur gieriger freilich — was jeder von uns auch heut noch tut: sie zogen die Kostbarkeit ihres Kleides in ihre Existenz hinein, und nahmen seine Vorzüge als eigenes Verdienst. Aber ist dies etwas Besonderes — muß

das nicht so sein, und ist es nicht auch heute noch so? Wir vermenschlichen die Dinge, die uns am nächsten sind; täten wir das nicht, so würden wir uns in leblos-kalte Objekte hüllen, die niemals Wärme ausströmen könnten. Umso mehr Vitalität nun aber eine Zeit hat, umso mehr lebt das Kleid mit ihr, und diese Zeit hier lebte rasch und war aufnahmefähig und empfindsam bis zur Grenze des Möglichen. Alles wird williger und tiefer aufgenommen, weil man jede Sekunde bereit war zu lernen. So bedeutete ein pelzverbrämtes Gewand und ein mit Rubinen und Perlen bestickter Mantel, ein frierender Bettler und ein sich geißelnder Sünder, ein warmes Herdfeuer und ein gutes Essen diesen Menschen einen ungeheuren Wert — Gepränge hatte einen Genußwert, zu dem sich der Engländer ja bis heut in seiner Lebensfreude bekennt. Wir wollen heut im Mittelalter Schönheit genießen, lesen mutwillig über den Pomp hinweg und vergessen dabei doch, wie wichtig gerade das für die Menschen war. Diese ‚Formen' hatten etwas zu sagen, und deshalb haben sie Sinn — und der ganze Körper mit seinem Kleid dient dieser Entwicklung zum Ausdruck.

Wenn uns Chaucer nun sagt, daß eine Königin oder ein Ritter oder seine schöne Geliebte in einem *cloth of gold* oder *embroyded with perles whyt and rubies rede,* die die Nacht zu erhellen vermögen, einherschreitet, so erregt der Name des Stoffes und die damit verbundene Vorstellung allein schon einen Kitzel und rief eine Freude am Pomp hervor, die diese Menschen vor Spannung erzittern ließ. Da bedurfte es keiner eingehenden Beschreibung des Gewandschnittes mehr, denn der Realismus, den die Erfahrung mit sich bringt, war noch nicht der Feind der Phantasie geworden. Der unerwartete Anblick eines schönen und reichgeschmückten Menschen mag noch genügt haben, um einen Tag mit Frohsinn und Gesprächsstoff zu erfüllen.

Stoffe und ihre Gewebeart:

Chaucer berichtet uns von prächtigen Stoffen der Könige und Grafen, von den Audrucksformen des Pompes und Putzes der Bürger und der Geistlichen. Ein Mut zur Farbe spricht aus diesen Bildern, der verwundert und erstaunt.

Am schönsten erscheinen diesem Jahrhundert die Seidenstoffe; und von seinen vielen Varianten wiederum war der Goldbrokat, der *cloth of gold,* am kostbarsten.

Die braune Stute, auf welcher König Emetrius von Indien vor Theseus erscheint, ist mit gemustertem Brokat geschmückt:

Covered in cloth of gold diapred wel. A 2158 ff.

Nachdem die Prüfungszeit der Griseldis vorbei ist, wird sie wieder in

ihre Würde als Markgräfin eingesetzt und trägt den gleichen kostbaren Stoff wie Emetrius:

And strepen hir out of hir rude array,
And in a cloth of gold that brighte shoon, E 1116 ff.

Die heilige Cäcilie trägt an ihrem Hochzeitstage ebenfalls ein solch prächtiges Gewand:

And when this mayden sholde unto a man
Y-wedded be, that was ful yong of age,
Which that y-cleped was Valerian,
And day was comen of hir mariage,
She, ful devout and humble in hir corage,
Under her robe of gold, that sat ful fayre,
Had next hir flesh, y-clad hir in an heyre. G 127 ff.

Hier ist einmal der Gewandschnitt angedeutet. *Robe* bezeichnet im Mittelenglischen ein kostbares, sehr langes Prunkgewand, auch das Staatskleid wird so genannt.
Dido reitet eines Morgens aus, gleich kostbar gekleidet:

Sit Dido, al in gold and perre wrye; L 1201.

Zur letzten Ehrung eines Königssohnes wird der Scheiterhaufen so prächtig geputzt, wie nur irgend möglich:

. . . with grene wode and spycerye,
And than with cloth of gold and with perrye, A 2935 ff.

Nur den Rittern, die die Lordwürde haben, ist es nach der Kleiderverordnung von 1363 gestattet, Brokat zu tragen. Diese Verordnung wurde im allgemeinen auch befolgt, aber nicht aus Unterordnung unter das Gesetz, sondern weil dem Bürger nun doch nicht so viel Geld zur Verfügung stand, um sich diese Sehnsucht zu erfüllen.
Chaucer gibt uns auch einen Beleg dafür, daß die Kaufleute mit diesem kostbaren Zeuge handelten: B 134 ff.

Cloth of tars.

König Emetrius, der Freund und Beschützer des Arcit, kommt zu Theseus in einem Kleid aus kostbarer Seide:

His cote-armure was of cloth of Tars. A 2160.

Cloth of tars ist ein kostbarer, meist golddurchwirkter Seidenstoff. Tars bedeutet seine Herkunft: ein Stoff aus der Tatarei in Innerasien eingeführt.

Samit.

Von Criseyde wird gesagt, daß sie vor Hector in ihrem Trauerkleid erscheint:

In widewes habit large of samit brown, T I, 109.

Wir haben bei diesem Stoff nicht an unseren heutigen Samt zu denken. Das was das 14. Jahrhundert mit *samit* bezeichnet, ist eine golddurchwirkte, sechsfädig gedrehte Seide.
In diesen kostbaren Stoffen geht kein Bürger einher. Diese begnügen sich mit einfacher Seide, *silk*, wie die Zimmermannsfrau, oder *taffetta* und *sendal* wie der Arzt.

Satin.

Dies ist eine Seide von leichterer Art, aber doch kostbarer als *silk*, *taffetta* und *sendal*. Sie wurde hauptsächlich ihres Glanzes wegen geschätzt, der dem des Atlas' ähnlich ist.
Chaucer verspricht dem Morpheus kostbare Geschenke und erwähnt in diesem Zusammenhang den Stoff:

If he wol make me slepe a lyte,
Of downe of pure dowves whyte
I wil yive him a fether-bed,
Rayed with golde, and right wel cled
In fyn blak satin doutremere, III, 249 ff.

Im allgemeinen trägt der Bürger lieber schwere, teure Tuche als die dünne Seide.

Schnitt:

Nur einmal — bei der hübschen Frau des Zimmermanns — beschreibt uns Chaucer ganz genau den Schnitt des Kleides und seine Wirkung:

Fair was this yonge wyf, and ther-with-al
As any wesele hir body gent and smal.
A ceynt she werede barred al of silk,
A barmclooth eek as whyt as morne milk
Up-on hir lendes, ful of many a gore. A 3233 ff.

Die damalige Mode bevorzugt das eng am Oberkörper anliegende Gewand. Von den Hüften ab wurde das Kleid dann sehr weit, da die Mode eben zu dieser Zeit die Hüftpartie besonders betonte. In einem Gewand von solchem Schnitt haben wir uns auch Elschen vorzustellen, wenn Chaucer unmittelbar nachdem er uns auf ihren schönen Gürtel, der den Oberkörper abschließt, aufmerksam gemacht hat, fortfährt zu berichten, daß ihr Kleid *up-on hir lendes, ful many a gore* hatte. *Gores* sind dreieckig eingesetzte Stücke Stoff, eine Art Falten, die dazu beitragen, den Rock recht weit zu machen.

Wir sehen, daß Chaucer, der mit ganz besonderer Sorgfalt Elschens Schmuck und Kleid beschreibt, nicht vergaß dem damaligen Leser auch zu sagen, wie dieses Kleid ihren schlanken Wuchs betonte, denn nachdem der Dichter ihren ganzen Anzug mit dem schmückenden Zubehör dem Leser vor Augen geführt hat, sagt er, förmlich wie selbst von diesem Anblick der jungen Frau begeistert:

Long as a mast, and upright as a bolt. A 3264.

Besatz:

In der *Stickkunst* hatte England bis ins 15. Jahrhundert einen Vorsprung gegenüber allen anderen Ländern. Schon das 6. Jahrhundert berichtet von Stickschulen, und im 12. Jahrhundert erreichte das sogenannte opus anglicanum Weltberühmtheit. Die englischen Frauen von den höchsten bis zu den niedrigsten Ständen schufen diese schönen Arbeiten, die in großer Zahl im Britischen Museum heut Zeugnis ablegen. Chaucer läßt auch eine Prinzessin Meisterin dieser Kunst sein. Philomene stickt und webt ihre Leidensgeschichte in ein Sticktuch und schickt es ihrer Schwester Prosne:

This woful lady lerned had in youthe
So that she werken and enbrouden couthe,
And weven in her stole the radevore
As hit of women hath be woned yore
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . by that the yeer was al a-go,
She had y-woven in a stamin large
How she was broht from Athenes in a barge, L 2350 ff.

Die für England charakteristischen Merkmale dieser Kunst waren eine höchst geschmackvolle Zeichnung, verbunden mit einer geradezu beispiellosen Kühnheit in der Verwendung plastischer Stickerei.

Hierfür ein paar Beispiele bei Chaucer:

Jeder Ritter damals, der ein bißchen Glanz um sich verbreiten wollte, trug irgendeine Stickerei an seinem Anzug. Zum feierlichen Zweikampf, wie überhaupt zum Turnier, war es selbstverständlich, sich so zu schmücken. So berichtet auch Chaucer von all den Gästen, die sich zu dem Turnier in Athen bereit machen:

Ther maystow seen devysing of herneys
So uncouth and so riche, and wroght so wel
Of goldsmitherie, of browding, and of steel; A 2496 ff.

Von dem frischen, lustigen *squire*, der fast überquillt vor Lebenslust, heißt es:

Embrouded was he, as it were a mede
Al ful of fresshe floures, whyte and rede. A 89 ff.

Cupidus trägt förmlich als Widerschein des Daisy, das er an der Hand führt, sein blumenbesticktes Gewand:

Y-clothed was this mighty god of love
In silke, enbrouded ful of grene greves,
In-with a fret of rede rose-leves, L 226 ff.

Pagen und Herolde, die aus dem Haus der Fama strömen, haben gestickte Wappenröcke:

. . . .; and every man
Of hem, as I you tellen can,
Had on him throwen a vesture,
Which that men clepe a cote-armure,
Enbrowded wonderliche riche, HF 1323 ff.

Sind Umwelt und Gemüt heiter, so tragen die dazu gehörigen Menschen meist blumenbestickte Gewänder.

Will aber der Dichter mehr Eindruck mit ihnen machen, sollen sie würdig, reich und mächtig erscheinen, so tragen sie das Gewand mit kostbaren Steinen und Perlen benäht, wie z. B. König Emetrius:

His cote-armure was of cloth of Tars,
Couched with perles whyte and rounde and grete.
. . . . . .
A mantelet upon his shuldre hanginge
Bret-ful of rubies rede, as fyr sparklinge. A 2160 ff.

Von Zenobia wird gesagt:

. . . ful of perree charged hir clothing. B 3556.

Oder der Mönch berichtet von Nero:

Of rubies, saphires, and of perles whyte
Were alle his clothes brouded up and doun; B 3658 ff.

Die Belege ließen sich hierfür noch beliebig vermehren.
Solch überreiche Verzierung des Stoffes ist der Anfang zu der Überfolgerung, die bald nach 1400 die komischsten Blüten treibt. Der metallene Gewandbesatz beginnt mit der Stickerei zu konkurrieren. Die Gewänder werden mit Metallplättchen derart benäht, daß vom Stoff nicht mehr viel zu sehen ist. In welchem Umfange dieser Geschmackswandel sich durchsetzt, mag hier ein Beispiel vom Jahre 1411 aus den burgundischen Rechnungsbüchern klarmachen. Dieser Bericht stellt aber absolut keinen Einzelfall dar: Ein Goldschmied lieferte für ein Reitkleid aus grünem Tuch zweihundertzwanzig silberne Hop-

fenblätter, hundertvierzig solche Blätter für einen Ärmelbesatz; 7500 silberne Ringe für zwei Ärmel von schwarzem Tuch, 2000 Blätter für die Ärmel eines anderen Kleides; 11 200 runde Scheibchen mit Ösen zum Aufnähen, 704 Ringe dazu und ebenso viele „Fliegen" (so nannte man die Bienen, die seit der ältesten Zeit ein beliebtes Schmuckmotiv waren. *Vgl. Lacroix S. 44/45*).
Dieser Pomp und Aufwand an Metallbesatz muß unschön wirken, da er auf den Beschauer den Eindruck machen muß, daß der Träger über die Maßen belastet ist, und daß sein Schmuck ihn mehr ermüdet als beschwingt.

Wesentlich schlichtere Ausdrucksformen zeigen die Bürger in ihrer Kleidung. Sie begnügen sich, und sind genötigt sich zu begnügen, mit Putz und Zierat, der weniger kostet. Buntes Glas ersetzt ihnen das Gefunkel der Edelsteine, *latoun* wird statt Gold getragen, und die Sehnsucht nach Pracht durch die kräftigsten Farben und die Extravaganz des Gewandschnittes wettgemacht, wovor Chaucer allerdings seine Menschen bewahrt, weil er selbst kein Fanatiker ist und deshalb nie zu derartigen Übertreibungen neigt. Nur aus der Moralpredigt des Parson wissen wir etwas über die Namen der übertriebensten Modeschöpfungen.

Hier sei ein Beispiel angeführt für den Gebrauch von billigem Material. Vom Pardoner wird gesagt:

He hadde a croys of latoun, ful of stones, A 699.

Eine ganze Menge solcher Beispiele, die von unechten Steinen oder unechtem Gold und Silber reden, finden sich in *Political, Religious and Love Poems, ed. Furnivall, E.E.T. S. XXXII, 127, 129 u. a.*

Farbe:

Zum Schluß dieses Teiles sei noch ein Stück von Chaucers persönlichstem Eigentum herausgestellt: sein Blick für die Farbe. Dies gehört zwar nicht direkt zum Schmuck, aber es hilft ihn mittelbar charakterisieren. Die Lieblingsfarben des 14. Jahrhunderts waren grün und rot. Chaucer beschreibt uns eine ganze Menge seiner Menschen in grünem Kleid. Da ist der Yeoman, *clad in cote and hood of grene*, Theseus und Dido reiten zu Jagd *clothed al in grene;* von Diana wird gesagt, *in gaude grene hir statue clothed was,* und vom yeman, den der Ordensbruder beschreibt, heißt es, *he hadde up-on a courtepy of grene.* Auch die Abbildungen bei Lacroix beweisen, daß grün in allen Abschattierungen gern getragen wurde. Langland kann sich an dieser Farbe nicht freuen. In *Piers Plowman (126)* sagt er:

Glitterand gown as grene as gale.

Die andere Lieblingsfarbe des Jahrhunderts ist rot. Die Frau von Bath,

der Doktor, Simkin und Absalon tragen diese Farbe. Langland schimpft auf diese *gaie gounes of scarlet and grene (161).*
Chaucers Lieblingsfarbe ist weiß und rot. Er gesteht uns das selbst.

Now have I therto this condicioun
That, of alle the floures in the mede,
Than love I most these floures whyte and rede, L 40 ff.

Aber nicht nur die Blumen, die er auf der Wiese blühen sieht, sondern auch die, aus denen sich seine Menschen Kränze flechten, sind weiß und rot, ebenso wie die Farbe des Gesichtes und der Wangen und vieler Schmuckstücke. Auch hier müssen oft die Edelsteine dem Leser seine Lieblingsfarben noch leuchtender erscheinen machen, zum Beispiel: *XII,3 ff., in der Ballade auf Rosamunde:*

For as the cristal glorious ye shyne,
And lyke ruby ben your chekes rounde.
(Ebenso A 1053; 2148; 333 ff.; C 31 ff.; G 724; L 1198 ff.; T I 241; 5,186 u. a.)

*

Was für eine bedeutende Rolle der Schmuck im Denken der damaligen Menschen gespielt haben muß, zeigt, daß die kostbarsten Edelsteine zu symbolischen Vergleichen und Beschreibungen für die Tugend eines Menschen dienen konnten.
John of Gaunt bekennt Chaucer im *Book of the Duchesse*, daß jeder, der einmal ein Fest mit Blanche erlebt hat, kein anderes mehr besuchen wird, auf dem sie fehlt, weil es ihm dann vorkommen würde wie eine Krone ohne Steine:

Me thoghte the felawship as naked
Withouten hir, that saw I ones,
As a coroune withoute stones. III, 978 ff.

Troilus sehnt sich nach der fernen Criseyde. Eines Tages geht er vor ihr leerstehendes Schloß und nennt es:

O ring, fro which the ruby is out-falle, T V, 549.

Oder Pandarus macht Criseyde klar, wie sehr Troilus sie liebe. Wenn sie ihn nicht erhöre, so werde er vor Liebessehnsucht sterben. Er schilt ihre Hartherzigkeit und sagt zu ihr:

Wo worth the faire gemme vertulees! T II, 344.

Wir haben schon mehrfach gesehen, daß das Mittelalter den Edelsteinen Wunderkräfte zuschrieb. Wenn nun Criseyde, die bisher ihrer Tugend und Schönheit wegen mit Edelsteinen verglichen wurde, als *gemme vertulees* bezeichnet wird, so heißt das, daß sie all ihren menschlichen Wert einbüßt, wenn sie hartherzig bleibt. Sie würde dann nichts als ein Schimmer für das Auge sein ohne inneren Gehalt.

*

Ich habe nun versucht, an den einzelnen Menschen, die Chaucer in seinen Werken lebendig werden läßt, aufzuweisen, was für ein beredtes Ausdrucksmittel die natürliche Sprache des Schmuckes ist. Wer so Schmuck sieht, muß gestehen, daß er durch die Vermittlung des Künstlers ein Ausdruck des Strebens einer Zeit wurde, die sich mit dem Leben eins fühlte. Mensch und Kleid scheint mir Chaucer zu einem Zeitgedanken zu stilisieren. Alle Linien scheinen eine Richtung zu nehmen, aus der Flut der Einzelheiten bildet sich die Ordnung: die Freude am Leben. Chaucer schrieb uns in solchen Bildern die feinste Geschichte des Menschlichen.

V. Chaucers Dichtung, eine Lebensmacht für das englische Volk.

Wir haben in der Einleitung gesehen, daß das 14. Jahrhundert eine Zeit sozialer und politischer Erhebung in England war. Das englische 14. Jahrhundert war eine sinnen- und körperfrohe Welt und ihre Pracht und ihre Extravaganz waren Wahrzeichen, die ein Menschheitsdrang über sich hinausstellte. Kein Jahrhundert war daher mehr geeignet, einen Genius hervorzubringen. Die politischen Errungenschaften zweier Generationen werden gefestigt, und der soziale Aufstieg wirft seine Schatten voraus. Chaucer lebte in einer Zeit, die epochemachend für England werden sollte. Es ist ein Zeitalter voller innerer Spannung. Er steht mitten darin, als der gemäßigte Chronist und hat am englischen Volke mitgestalten helfen durch den Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit. Im *Haus der Fama* bittet er den *god of science and of light*, daß er ihm helfen möge, seinen Zweck zu erfüllen, den er in folgende Worte faßt:

> And that I do no diligence
> To shewe craft, but o sentence. HF 1099 ff.

Und im Prolog zur *Legend of Good Women* sagt er:

> Al be hit that he can nat wel endyte,
> Yet hath he maked lewed folk delyte
> To serve you, in preysing of your name. L 414 ff.

Dies ist die Verpflichtung jedes wahrhaften Dichters einer Nation. Dem englischen Volk ersteht hier ein Dichter, der bewußt zur Einheit strebt. Ihm ist die Natur nicht mehr Stoff, der nur als Vergleichs- und Erläuterungsmittel für das menschliche Tun da ist. Man spürt, daß in ihm ein kosmisches Empfinden lebt, das Natur nur als Ganzes begreifen kann, und dem instinktiv Mensch und Natur nur als Einheit zu denken und zu leben gegeben sind. Bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen war der dichterische Gehalt noch immer dem Stil unterlegen. Die Tätigkeit dieser Dichter beruhte noch rein mittelalterlich auf der Meisterschaft der Form und einer mit schönen und treffenden Bildern durchflochtenen Sprache. Chaucer zeigt nun in seinen Werken die Wirklichkeit des Lebens — die bei ihm nicht mehr von der Idee abhängig ist — und die Unduldsamkeit gegen alles Gekünstelte. Das sind

seine Merkmale. Chaucer sieht über Stand und Würde hinweg nach der lebendigen Wirklichkeit. Ich habe versucht, darauf immer wieder im Hauptteil der Arbeit hinzuweisen und diese Behauptung bei der Betrachtung des Schmuckes zu stützen. Chaucer beschäftigt sich nicht mit der Darstellung eines Menschen, weil er etwas Ungewöhnliches ist, sondern weil er ein Mensch ist, der heut und morgen dem Leser im täglichen Leben begegnen kann. Nie erheben sich seine Menschen als etwas Besonderes aus dem natürlichen Durchschnitt. Chaucer zeigt uns seine Menschen mit großartiger Toleranz und mit der Größe eines Auserwählten, der fähig ist, die Schwäche der menschlichen Natur zu zeigen, ohne auch nur einen Augenblick hochmütig oder verletzend zu werden. Chaucer ist zu klug und zu ehrlich, um Menschen zu zeigen, die Engel oder ausgesprochene Bösewichte sind. Zeigt er uns Raufbolde oder etwas anrüchige Charaktere wie den Müller, den Ablaßkrämer oder auch Pandarus, so tut er dies nicht, um zu geißeln oder als Weiser zu richten, sondern weil diese Menschen leben, und weil sie ihm Freude machen, und er selbst ein Teil davon ist. Dieser Zug verbindet ihn mit Shakespeare, und so zeigt uns Chaucer den Menschen als Einheit und Teil der Natur zugleich, und wir fühlen heut das Band, das uns mit ihm und seinen Menschen verbindet, und daß wir auch zu ihm Beziehung haben als ein Teil der menschlichen Natur: als Entwicklungsstufe im Weltgeschehen.

So blieb es Chaucer im 14. Jahrhundert aufbewahrt, den Charakter einer Nation zu enthüllen und bestimmend mitgestalten zu helfen, einer Nation, die gerade zum Bewußtsein ihrer eigenen Individualität erwacht. Und so hat er es verstanden, tote Formen mit dem Leben seiner Persönlichkeit zu erfüllen, er hat verstanden, allen Ständen Vergnügen und Unterhaltung zu bringen. Er bot mit seinen Werken Stoff für den plumpen ungeschulten Geist etwa in der Person einer Frau von Bath, eines Müllers oder eines Büttels, ebenso wie für das kompliziertere Gemüt. Er half letzterem beim Lesen dieser Geschichten Verständnis und ein liebevolles Lächeln abnötigen. Dies zu dem Zweck, um das gewonnene Verstehen einmal zu gegebener Zeit leichter in die Tat umsetzen zu können, in ein Mitempfinden für einen Stand, zu dem man nicht gehört. Durch Chaucers einfache und natürliche Darstellungskunst war es auch dem schlichten Gemüt möglich, in einfacher Form etwas über den Lebensraum der geistig gehobenen Stände zu erfahren, und zu sehen, daß sie nicht alle verpönte Hochmutsteufel oder Prasser waren, die sich nur in Licht und Glanz baden konnten, sondern daß es auch ihnen aufgegeben ist, zu leiden, um zu lernen und zu erziehen, sich und andere für den Lauf der Welt. Wir sehen, Dichtung so betrachtet, bedeutet Bau am Leben, bedeutet eine Lebensmacht — und Chaucers Werke wurden zur Lebensmacht für das englische Volk. Sein Weg und sein Mittel war nicht mehr die reine Kunst des

Erzählens, sondern es war ihm aufgegeben, den einzelnen Menschen in seiner Entwicklung zu gestalten und somit den Weg zu beschreiten, der sein Volk zu Shakespeare und Elisabeth führen sollte. Er wies den Weg dichterisch verklärt.

VI. Literaturverzeichnis.

The Complete Works of Geoffrey Chaucer ed. W. W. Skeat, Oxford 1894, 6 Bde. (die einzelnen Werke zitiert wie bei Skeat).

Chaucerian and other Pieces ed. Skeat, Oxford 1857.

The Ancren Riwle ed. Morton, London 1853.

Ayenbite of Inwyt or Remorse of Conscience. ed. Morris E. E. T. S. 23.

Polychronicon Ranulphi Higden Monachi Cestrensis together with the English Translations of John Trevisa and of an Unknown Writer of the 15th Century. ed. Churchill Babigton. London 1865.

Sir Gawain and the Greene Knight. ed. J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon, Oxford 1925.

Piers the Plowman. ed. W. W. Skeat, London 1885.

The English Works of John Gower. ed. G. L. Macauly, London 1901, 2 Bde.

Political Poems and Songs. ed. Thom. Wright, London 1859. 2 Bde.

The Fifty Earliest English Wills A 1387—1439. ed. Furnivall 1882.

Originals and Analogues — Chaucer Society. 1, 2. Ser. 1875/87.

G. G. Coulton: Chaucer and his England, London 1921.

A New English Dictionary. ed. J. A. H. Murray, Oxford 1888 ff.

Bosworth-Toller: Anglo-Saxon Dictionary, Oxford 1891.

Stratmann-Bradley: Middle English Dictionary, Oxford 1891.

Mätzner: Mittelenglisches Wörterbuch. Berlin 1878.

Auguste Hansen: Angelsächsische Schmucksachen und ihre Bezeichnungen. Diss. Kiel 1913.

Lilly L. Stroebe: Die altenglischen Kleidernamen. Diss. Leipzig 1904.

E. R. Goddard: Women's Costume in French Texts of the iith and 12th Centuries. Baltimore, Paris 1927.

Max Winter: Kleidung und Putz der Frau nach den afrz. Chansons de Geste. Diss. Marburg 1885.

Helene Döll: Mittelenglische Kleidernamen im Spiegel literarischer Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Diss. Gießen 1932.

Emil Markert: Chaucers Canterbury — Pilger und ihre Tracht. Diss. Würzburg 1911.

M. Koellreuter: Das Privatleben in England nach den Dichtungen von Chaucer und Langland. Diss. Halle 1908.

Hubert Esau: Die Benennung der wichtigeren Bestandteile der modernen französischen Tracht. Diss. Kiel 1902.

G. Grupp: Kulturgeschichte des Mittelalters. Stuttgart 1894.
Fr. Hellwald: Kulturgeschichte. 4 Bde. Leipzig 1876/77.
Alfons Dopsch: Die Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung. 1924.
Karl Neumann: Ende des Mittelalters? Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance. Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. 12, 1934.
Karl Simon: Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst. ebenda.
Paul Th. Hoffmann: Der mittelalterliche Mensch. Gotha 1922.
Moritz Heyne: Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer. 3. Band. Leipzig 1903.
A. Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrh. Leipzig 1892.
K. Weinhold: Die deutschen Frauen im Mittelalter. 1882.
Anna Köhn: Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung. 1930.
Rudolf Kötzschke: Grundzüge der deutschen Wirtschaftsgeschichte bis zum 17. Jahrh. 1923.
Joseph Kulischer: Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. 1. Bd. 1928.
Hennig Brinkmann: Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung. Halle 1928.
Gustav Gröber: Geschichte der mittelfranzösischen Literatur. 1933.
Otto Cartellieri: Geschichte der Herzöge von Burgund. 1. Bd. Leipzig 1910.
Mediaeval England. ed. H. W. C. Davis, 1924.
Dorothy Hartley M. M. Elliot: Life and Work of the People of England. The 14th Century. The 15th Century. London o. J.
A. F. Salzmann: English Life in the Middle Ages. Oxford.
The Cambridge History of English Literature. 2. Bd. Cambridge 1908.
Henry Thomas Riley: Memorials of London Life in the 13th, 14th and 15th Centuries. 1868.

Marc Rosenberg: Geschichte der Goldschmiedekunst. Auf technischer Grundlage. Frankfurt a. M. 1918 ff.
H. Th. Bossert: Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Berlin 1928. 6 Bde.
O. v. Falke-Lehnert: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin o. J.
Adolf Rosenberg: Geschichte des Kostüms. Bd. 2 und 3.
E. v. Sichart: Praktische Kostümkunde. München 1926.
Fr. Hottenroth: Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften der Völker alter und neuer Zeit. 2. Bd. Stuttgart 1891.
H. Weiß: Kostümkunde. 2. und 3. Bd. Stuttgart 1872.
Paul Lacroix: Moeurs, Usages, et Costumes au Moyen-ages et à l'Epoque de la Renaissance. Paris 1871.
Francisque Michel: Recherches sur le Commerce, la Fabrication et l'Usage des Etoffes de Soie, d'Or et d'Argent et autres Tissues Precieux en Occident, principalement en France pendant le Moyen-age. Paris 1852. 2 Bde.
André Michel: Histoire de l'Art. Paris 1906. 2. Bd.
Racinet: Le Costume Historique. Paris 1888.
Camille Eulart: Manuel D'archéologie Francaise; le Costume. Paris 1927.
M. Violett-Le-Duc: Dictionaire Raisonné du Mobilier Français de l'Epoque Carlovingienne à la Renaissance. Paris 1873. 3. und 4. Band.
J. R. Planché: History of British Costume from the Earliest Period to the Close of the 18th Century. London 1881.

F. W. Fairholt: Costume in England. London 1860 und 1885. (Zitiert nach der Ausgabe von 1860).

Rock: Church of our Fathers. 3 Bde. London 1892.

La Collection Spitzer 1. und 2. Bd. Paris 1891.

Fr. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1858.

R. Rücklin: Das Schmuckbuch. Leipzig 1901.

M. Bauer: Edelsteinkunde. 3. Aufl. 1928.

W. F. v. Jenny-Volbach: Germanischer Schmuck. 1933.

C. W. King: The National History of Stones and Gems. London 1865.

Otto Falke: Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a. M. 1904.

Charles James Jackson: An Illustrated History of English Plate Eccleciastical and Secular from the Earliest known Examples to the Latest of the Georgian Period. London 1911. 2 Bde.

A. Ilg: Goldschmiedekunst und Steinschliff. Wien 1895.

Herm. Lüer: Geschichte der Metallkunst. 2 Bde. Stuttgart 1904.

Königliche Museen zu Berlin: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Mit 45 Lichtdrucktafeln. Berlin 1902.

A Description of the Ivories Ancient and Mediaeval in the South Kensington Museum with a Preface by William Maskell. London 1872.

O. E. Saunders: Englische Buchmalerei. 2 Bde. 1927.

Julius Lessing: Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums. Berlin. 1. Bd. ff. O. J.

Georges Saville Seligmann Talbot Hughes: La Broderie Somptuaire à travers les Moeurs et les Coutumes. Paris 1927.

Das Zitat am Beginn der Arbeit ist von G. E. Kolbenheyer.

VII. Wörterverzeichnis.

ameled 30
anlas 24, 42
asure 32, 33
azure 49

barred 41, 55
barres 41, 42
bedes 26
bend of gold 30
berd 46
bras 25
broche 26, 32, 33
broches 33, 49
brooch 31
brouden 45, 56, 57

calle 44,51
ceint 41
ceynt 41, 45
cheynes 26
cloth of gold 40, 53, 54
cloth of tars 54, 57
coler 31, 45
coral 26
coroun(e) 34, 35, 39, 40, 58
corouned 39
coverchief 43, 44, 45
crest 29
cristal 59
crouned 38
crounes 38

dyamaunts 40

embrouded 57
enbrouden 37, 56, 57

filet 37
frenges 29
fret 37, 39, 57

garlond 36
gemme 33, 49, 59
gerland 35, 36
gerlondes 37
gipser 24, 25, 42
girdel 24, 42
girdles 25, 42
girt 41
gold 22, 26, 32, 33, 39, 40, 42, 47, 48, 49, 54, 55
golden 22
goldsmitherie 56
gomme 16
gordel 43
gore 55

hat 27, 44
heer, here, heres 21, 22, 23, 24, 34, 35, 39, 51

jet 31

kerchef 44
kerchief 43
knoppes 30
knyves 24, 25
kruseler 44

latoun 24, 58
lokkes 22
losenges 38

mantelet 22, 35, 57

nouchis 31

pendauntes 42, 43
perle(s) 39, 57
perled 24
perree 57
perrye 54
pinnes 24, 45
pouche(s) 25, 42
purpre 30
purs 24

riban 29
ring(es) 22, 33, 47, 48, 49, 50, 58
robe 30, 54
ruby, ies 32, 33, 35, 40, 47, 57, 58, 59

samit 41, 54, 55
saphires 57

satin 55
satyne 42
schappel 44
sendal 55
signet 47
silk 24, 37, 41 42, 45, 55, 57
silver 25
sleyger 44
stones 31, 33, 40, 58
stoon 40

taffetta 55
tasseld 24
threde 22
tipet 24, 45
tresse 21, 35, 51
tresses 23

untressed 22

voluper 37

wedding-ring 50
wimpel 27, 28, 44,45
wimpled 27, 44
wrethe 40.

Lebenslauf.

Am 10. Juli 1908 wurde ich, Margret Schinnagel, in Gumbinnen geboren. 1913 ging ich mit meinen Eltern nach Ratibor und 1920 dann nach Breslau, wo ich 1929 an den Höheren Lehranstalten Bethanien das Abitur machte. Ich studierte die Fächer Englisch, Deutsch und Geschichte im Sommer 1929 an der Universität Innsbruck, alle weiteren Semester in Breslau. Seit Januar 1937 lebe ich in Weimar, wo ich als Lektorin tätig bin.

Meine Lehrer waren: Aubin, Brunner, Enzinger, Helbock, Horn, S. Kaehler, Kornemann, Kühnemann, Matthes, Meißner, Merker, Ranke, Santifaller, von Schaubert, Siebs und Schur.

Mein besonderer Dank gebührt meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Horn, der die Anregung zu dieser Arbeit gab und Herrn Professor Dr. Matthes.